



Quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain

Sylvia Girel

► To cite this version:

Sylvia Girel. Quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain: Des interventions d'artistes à Marseille (1994-2001). [Rapport de recherche] SHADYC UMR 8562. 2002. halshs-01079389

HAL Id: halshs-01079389

<https://shs.hal.science/halshs-01079389>

Submitted on 3 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**QUAND ARTISTES ET CITADINS
SE RENCONTRENT DANS L'ESPACE URBAIN
DES INTERVENTIONS D'ARTISTES A MARSEILLE
(1994-2001)**

Sylvia GIREL

« Quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain » est une recherche réalisée au sein du SHADYC (Sociologie, histoire, anthropologie des dynamiques culturelles - laboratoire à caractère scientifique et technique, UMR 8562, EHESS/CNRS), dans le cadre de l'appel d'offres lancé en 2000 par la Mission du patrimoine ethnologique sur le thème : « Ethnologie de la relation esthétique », rapport remis en mai 2002.

SOMMAIRE

Sommaire	7
Introduction : la problématique de l'art contemporain dans l'espace urbain.....	13
Première partie : des artistes et leurs actions artistiques urbaines	27
<i>Intime Conviction Sdf, la ville poétisée</i>	27
<i>Pascale Stauth et Claude Queyrel, Des costumes pour Marseille</i>	38
<i>Marc Boucherot, artiste rebelle et/ou artiste citoyen ?</i>	48
<i>Jean-Daniel Berclaz, l'invention du musée du Point de vue</i>	57
<i>Casa factori, une revue sur les murs de la ville</i>	65
<i>Véronique Brill, du land art sur les plages de Marseille</i>	71
<i>Frédéric Vaësen, l'artiste nomade de passage à Marseille</i>	79
<i>Et tous les autres</i>	83
Deuxième partie : esthétique versus sociologie, regards croisés sur les actions artistiques urbaines	86
<i>Les formes de l'art dans l'espace urbain</i>	86
<i>La ville, un espace d'exposition à risques</i>	97
<i>De l'art public à l'art partagé : le citoyen, un « spectateur » pas comme les autres</i>	108
Conclusion	121
Sites Internet	130
Illustrations	130
Bibliographie	130

« L'expression "expérience esthétique" mobilise chez chacun d'entre nous des représentations très sélectives et donc très diverses. Cette diversité dépend d'innombrables raisons parmi lesquelles, dans le désordre, notre histoire personnelle, notre niveau de scolarisation, la culture à laquelle nous appartenons, le moment de la journée où on nous pose la question, notre classe d'âge, nos autres occupations ou soucis, notre milieu social et ainsi de suite à l'infini. »

J.-M. Schaeffer, « La conduite esthétique comme fait anthropologique », dans *Qu'est-ce que la culture ?*, Université de tous les savoirs, sous la direction de Yves Michaud, vol. 6, Paris, éditions Odile Jacob, 2001, p. 782.

Quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain. Des interventions d'artistes à Marseille (1994-2001) - Sylvia Girel

Introduction : la problématique de l'art contemporain dans l'espace urbain

Art ou non-art ?

L'étude et l'analyse des modalités de création et des expériences réceptives des publics dans les lieux habituels de l'art (galeries, musées, centres d'art, etc.) constituent un domaine de recherche aujourd'hui bien exploré, notamment parce que ces lieux sont connus et repérables, parce que les artistes et les œuvres qui y sont présentés sont reconnus et légitimés (ne serait-ce que par le statut du lieu qui les accueille), parce que les publics qui les fréquentent sont bien identifiés. À l'inverse, il est des formes de création et par voie de conséquence des expériences esthétiques et des publics, qui se situent dans des espaces autres, en marge des scènes artistiques (par exemple l'espace urbain) et qui, en échappant aux circuits conventionnels¹ de l'art, échappent par-là même aux enquêtes : des performances d'artistes aux allures de rébellion, des « empilements » de pierres sur les plages et les chantiers, l'affichage d'une revue murale, la création de costumes pour les bâtiments et monuments de la ville, l'inauguration d'un musée du Point de vue où l'œuvre d'art est la ville elle-même, etc. Ce sont autant d'actions artistiques urbaines (dans le sens défini par Jean-François Augoyard : « Nous pouvons retenir cette appellation "action artistique urbaine" pour toute action-crédation émanant d'une expression artistique qui compose avec l'espace construit d'une ville et appelle un rapport spécifique

¹ Le terme de conventionnel n'a rien de péjoratif, il renvoie ici à la notion de convention telle qu'elle est développée par H. S. Becker dans : *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 ; *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000.

avec le public urbain² ») proposées par des plasticiens, qui relèvent des arts visuels, qui font peu l'objet d'investigations et pour lesquelles la question de l'évaluation esthétique est malaisée : en effet, il ne reste bien souvent après leur accomplissement que des traces, « qu'une documentation qui ne se confond pas avec l'œuvre elle-même³ ». Ce défaut d'analyse et de réflexion sur ces formes de création et sur les relations esthétiques qu'elles génèrent entre les artistes et les citoyens signale-t-il un désintérêt des chercheurs, à tout le moins un manque d'épaisseur, de consistance, de l'objet de recherche ? Au vu des enquêtes en cours sur ces formes de créations⁴, le problème semble bien plus lié à la complexité de saisir et de circonscrire de tels objets, parce qu'ils se jouent des frontières entre nos différents mondes (monde de l'art, monde de la vie quotidienne, monde de l'intervention sociale et culturelle, etc.), et des frontières entre les disciplines (nécessitant une approche qui croise l'esthétique, l'ethnographie, la sociologie, etc.). Ces créations échappent ainsi doublement : dans un premier temps, parce qu'il n'est pas aisé de les repérer du fait de leur forme et de leur modalité de diffusion ; dans un second, parce que la nature des valeurs esthétiques et des qualités artistiques d'une part, la diversité

² Augoyard J.-F., « L'action artistique dans l'espace urbain », dans *Cultures en ville ou De l'art et du citoyen*, coordonné par Jean Métral, La Tour-d'Aigues, éditions de l'Aube, 2000, p. 19.

³ Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du réel, p. 29.

⁴ Voir entre autres *Cultures en ville ou De l'art et du citoyen*, *op. cit.*, et les rapports de recherche produits dans le cadre du programme de recherche interministériel « Ville, culture et dynamique sociale », notamment : « L'art social et l'espace public », Jeudy H.-P. et Carre L., février 2000 et « Médiations artistiques urbaines », Augoyard J.-F., Leroux M., septembre 1998.

des modalités d'appropriation parfois originales dont elles font l'objet d'autre part, rendent l'analyse complexe.

Parfois même, c'est la question de leur statut esthétique qui reste en suspens, ou à tout le moins constitue pour le chercheur une énigme, à l'image de cette brève lue dans *Le Provençal* et intitulée « Performance ». En quelques lignes, le journaliste s'interroge sur un événement auquel il a assisté : la course effrénée d'une 2 CV, occupée par un groupe de jeunes, sur le Vieux-Port à Marseille ; du toit de la voiture sortait un dragon multicolore. La question qu'il se pose est : « Performance artistique ou jeunes en goguette ? ». En l'absence d'autres informations que celles visuelles, le journaliste ne peut trancher. Il laisse le lecteur dubitatif et interpelle le chercheur sur la dimension et la valeur esthétique d'un tel événement. Deux pistes s'offrent à la réflexion : s'il s'agit réellement d'une performance d'artistes, d'une action de rue préparée et qui se donnait pour objectif d'interpeller les citoyens (seule une discussion avec les passagers de la 2 CV aurait permis de le savoir), on pourrait alors définir les critères esthétiques auxquels correspond cette action artistique urbaine, l'affilier à un courant particulier de l'art contemporain et décrire les publics qu'elle a interpellés. Cette première piste de réflexion s'inscrit pour une part dans le champ de la critique d'art (quelles sont les qualités artistiques de l'événement ?), et pour une autre dans le champ de la sociologie de l'art (quels sont les publics ?). Mais lorsqu'on aura expertisé l'œuvre, défini les intentions des artistes et identifié les publics, aura-t-on pour autant saisi l'effet produit sur le journaliste et explicité son doute ? Inversement, si ce n'est pas de l'art, cela ôte-t-il toute valeur esthétique à l'événement qui ne serait qu'un acte banal et insignifiant ? L'énigme reste complète pour ce qui est de l'évaluation esthétique de cet événement, alors même qu'on ne peut contester le mouvement insolite – la course effrénée –,

l'aspect formel et visuel original - la 2 CV, voiture symbolique et mythique, le dragon -, autant d'éléments qui nous indiquent de manière indéniable que cet événement se distingue d'un événement banal et quotidien, mais il ne s'intègre pas pour autant et nécessairement dans le corpus « créations d'art contemporain ». Face à cette situation, si c'est de l'art et que l'on dispose des codes et concepts en usage dans les mondes de l'art, on observe qu'il est relativement aisé d'argumenter et de raisonner pour asseoir le statut de création artistique de cet événement au regard d'une grille de lecture où les différents éléments en présence sont évalués et comparés à ceux en vigueur dans le monde de l'art concerné (c'est ce que font les experts). En revanche, si ce n'est pas de l'art, une interrogation demeure, car il est clair et manifeste que cet événement a interpellé le journaliste, suffisamment en tout cas pour qu'il se pose une question d'ordre esthétique et le relate dans la presse quotidienne locale. L'analyse devient problématique, elle implique de distinguer l'artistique de l'esthétique⁵. Une fois désigné comme « objet d'art », il existe un système de références et un registre esthétique qui permettent de qualifier artistiquement cet événement, en revanche, on se trouve bien démuné dès lors qu'on ne l'assimile pas à de l'art et qu'il faut en déterminer les qualités esthétiques. Cet exemple montre la complexité de travailler sur les actions artistiques urbaines, sur les processus de construction de leur valeur artistique et sur les modalités d'appropriation mises à l'œuvre par ceux qui y sont confrontés, qui les reçoivent mais qui ne les perçoivent pas toujours comme « de l'art », et sans que cela pose problèmes

⁵ Sur cette question voir Schaeffer J.-M., « La conduite esthétique comme fait anthropologique », dans *Qu'est-ce que la culture*, Université de tous les savoirs, sous la direction de Yves Michaud, vol. 6, Paris, éditions Odile Jacob, 2001, p. 781-796.

aux artistes, qui sont même en attente de ces réceptions différentes de celles plus conformes à un modèle idéal-typique et qui sont le fait des initiés et amateurs. Cet exemple montre aussi combien certaines formes de créations sont aux frontières de l'art : dès lors qu'une œuvre échappe aux catégories connues et répertoriées (notamment la catégorie des beaux-arts), elle intègre un ensemble hétérogène et disparate d'objets et d'événements qui n'ont bien souvent à première vue rien en commun, si ce n'est des propriétés esthétiques qui les distinguent des objets et événements quotidiens et banals.

L'espace urbain : support et matériau de création, espace d'exposition

Ces formes de création créées pour l'espace urbain engagent une modification des modalités d'appréhension de la ville, qui devient le lieu ou le support de nouvelles expériences esthétiques, entraînent une diversification des publics de l'art (qui correspond potentiellement à l'ensemble des citoyens) et une pluralisation des critères et valeurs esthétiques. Les expériences réceptives rendues possibles par ces formes de création, et du fait de leurs modalités de diffusion, sont parfois très éloignées de celles que l'on peut observer dans une galerie, un musée ou tout autre lieu reconnu et légitimant, elles concernent et intéressent « des publics » qui échappent aux analyses classiques parce qu'ils ne correspondent pas aux classifications habituelles et conventionnelles auxquelles la sociologie a recours⁶ ; elles mettent en jeu des objets ou des événements à la frontière de l'art, qui n'ont rien en commun, si

⁶ Les publics de l'art sont généralement décrits quantitativement suivant des critères sociodémographiques et socioprofessionnels, au regard de leur pratique et de sa fréquence ou qualitativement suivant la nature et l'intensité de leur pratique (collectionneurs, amateurs).

ce n'est une appartenance – parfois contestée – à l'ensemble « art contemporain ».

Le constat de départ est le suivant : les modalités de création et de diffusion utilisées par les artistes contemporains dans le domaine des arts visuels pour et dans l'espace urbain, et lorsqu'elles ne s'inscrivent pas dans le cadre de la commande publique ou du 1 %, mettent au jour des relations esthétiques différentes de l'archétype de la contemplation esthétique⁷ et amènent à s'interroger sur :

- la dimension esthétique des objets et événements,
- le processus qui stabilise les qualités esthétiques et permet aux « publics » d'intégrer ou non ces créations dans le corpus « œuvres de l'art »,
- l'évolution, la légitimation et la réévaluation des critères et valeurs esthétiques au cours du temps, selon les contextes et selon les publics en présence,
- les moments de passage parfois critiques qui voient émerger de nouvelles valeurs et relations esthétiques, de nouveaux objets ou événements artistiques, modifiant et transformant les catégories et conventions en vigueur.

Certaines de ces questions ont fait l'objet de recherches pourtant, à la lecture des articles et rapports de recherche, il apparaît aujourd'hui que si trois axes ont été particulièrement privilégiés, un quatrième a été laissé de côté.

Premièrement, les recherches se sont intéressées à une catégorie bien particulière d'œuvres : celles issues de la commande publique, de la politique du 1 % ; d'une manière générale de ce

⁷ Entendue comme l'attitude attentive et conforme à un certain modèle de réception, généralement celui de l'amateur éclairé qui déambule dans l'espace d'exposition et décode les œuvres qu'il voit selon le registre (critères et valeurs) propre à l'art contemporain.

que l'on désigne sous le terme d'art public⁸ c'est-à-dire des œuvres qui s'inscrivent dans une logique « institutionnelle » liée à la politique culturelle et qui sont présentées dans l'espace public sur un emplacement choisi et déterminé, après avoir été sélectionnées et approuvées par des commissions d'experts. Deuxièmement les enquêtes ont proposé des analyses concernant plus particulièrement le champ de la création, s'intéressant aux intentions, aux attentes et motivations de l'artiste d'une part, à leur médiatisation et reconnaissance par les experts d'autre part, laissant souvent de côté le public, en l'occurrence l'ensemble des citoyens concernés par l'art dans l'espace urbain. Enfin, troisièmement, lorsque la question des publics et des relations esthétiques que ces derniers tissent avec les œuvres dans l'espace public a été posée, les chercheurs ont généralement focalisé leur attention sur les non-publics, montrant que l'art dans l'espace public est bien souvent mal perçu et mal reçu⁹, plus que toute autre forme de création artistique, il serait rejeté et contesté, alors même qu'il s'adresse par le lieu de son exposition à tous.

Le privilège accordé à ces trois axes de réflexion signifie-t-il : que les artistes qui créent dans l'espace urbain ne le font que dans un cadre légiféré et institutionnalisé, qu'il n'y a pas d'interventions spontanées et/ou individuelles ? Que l'art dans l'espace urbain, dès lors qu'il n'est pas « supporté » par une institution, financé par le subventionnement public n'est pas possible, à tout le moins n'a pas de visibilité, n'est pas médiatisé ? Que les citoyens ordinaires (autrement dit tous ceux

⁸ Voir le site <http://www.art-public.com> et le site de Robert Auzelle <http://www.arturbain.fr>

⁹ Sur ce thème voir Gamboni D., *The Destruction of Art*, Londres, Reaktion Books, 1997 ; Heinich N., *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1998.

qui ne sont pas amateurs et connaisseurs en art contemporain) sont « spontanément » réfractaires ou encore qu'artistes et citoyens n'ont pas trouvé de terrain d'entente, et que leur mode de relation est bien celui véhiculé par la vision pessimiste qui privilégie l'idée de rupture, de fossé entre les artistes contemporains et les individus ordinaires ?

C'est là qu'émerge le quatrième angle d'approche qui a peu fait l'objet de recherches approfondies et qui s'intéresse : d'une part à ces propositions artistiques non-institutionnelles, souvent éphémères, à l'initiative des artistes eux-mêmes et/ou des associations d'artistes ou des collectifs d'artistes (mais sans que ces créations soient le résultat d'une commande et sans qu'elle entrent dans le cadre d'un projet porté et cautionné par une instance de légitimation de type institutionnel) ; et qui, d'autre part, s'intéresse à la manière dont ces créations sont reçues (et non seulement à la manière dont elles sont conçues), à la manière dont les artistes parviennent à interpeller et impliquer des publics différents de ceux connus et attendus des scènes de l'art, un public plus souvent enthousiaste que contestataire.

À ce propos, il est utile de rappeler que, même pour l'art public, les publics sont loin de systématiquement rejeter l'art dans l'espace urbain, Sylvie Lagnier avance à juste titre que « l'oubli et l'indifférence sont plus fréquents que l'appropriation¹⁰ », et probablement plus fréquents aussi que le rejet. Entre les deux extrémités, le rejet et l'indifférence, l'observation et le suivi d'actions artistiques urbaines à Marseille et au cours des années 90 à début 2000¹¹, montre qu'une troisième attitude des citoyens

¹⁰ Lagnier S. *Sculpture et espace urbain en France*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 209.

¹¹ Le choix de la période d'étude est lié à la date de mon arrivée à Marseille, j'ai commencé à travailler sur la scène artistique marseillaise en 1994 dans le cadre du DEA de sciences sociales de l'EHESS.

est finalement très présente : nombreux sont ceux - *a priori* profanes - qui adhèrent spontanément à des propositions pourtant originales et innovantes. Leurs expériences réceptives sont difficilement observables et saisissables, parce que différentes de celles que l'on observe de la part des amateurs et experts dans les mondes de l'art, il n'existe pas de grilles de lecture pour les décrire, il n'existe pas de modèles auxquels les affilier et les comparer : « Là où il y avait des expériences esthétiques canoniquement définies et des qualités artistiques elles aussi définies par un canon, on a le sentiment qu'on ne peut plus guère confronter qu'une diversité à une autre. D'où confusion, relativisme ou scepticisme¹² ». De fait ces publics et leurs expériences échappent aux analyses parce que justement ces dernières se construisent sur des modalités d'appréhension et d'appropriation esthétiques différentes de celles propres aux mondes de l'art. Ces artistes, qui « performant » dans les rues, qui décorent la ville, qui la transforment en objet d'exposition, etc., et leurs publics sont tellement différents (quantitativement qualitativement), hors des mondes de l'art labellisés et reconnus, qu'ils échappent aux critères et aux classifications sociologiques de ces derniers.

C'est peut-être qu'il faut aborder la question autrement, et substituer à la question de leur légitimité et « artisticté », la question de leur sens esthétique (dans le sens anthropologique du terme), de substituer à une analyse de l'expérience artistique une analyse de l'expérience sociale. Changer d'angle de vue, en privilégiant une approche sociologique et ethnographique, et en observant la relation entre l'artiste et les publics comme une interaction sociale sur la scène de la vie quotidienne (et non comme une pratique de l'art contemporain dans le monde de

¹² Michaud Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 43.

l'art contemporain) engage un autre regard et fait émerger d'autres résultats. Artistes et citoyens se rencontrent bien dans l'espace urbain, mais pas nécessairement comme on aurait pu le prévoir, pas nécessairement de manière conforme à ce que l'on observe habituellement dans les lieux de l'art. L'objet de l'enquête conduite pour la Mission du Patrimoine s'articule autour de cette volonté de renouveler le regard sur des formes de création originales, parfois marginales, à l'initiative d'un ou plusieurs artistes, l'objectif étant d'observer, de décrire et d'analyser un certain nombre de propositions artistiques dans le contexte qui est le leur, l'espace urbain marseillais, et de tenter de mettre au jour les relations esthétiques qui se tissent entre les créateurs, les citoyens et la ville.

Au cours des années 90, à Marseille, dans les rues ou sur les murs de la ville, nombreuses ont été les propositions qui rentrent dans le cadre défini ci-dessus. Les artistes ont proposé des œuvres originales pour un espace ouvert et pluriel : l'espace urbain. Leurs propositions artistiques, bien qu'émanant d'artistes, du fait de leur forme, de leur contenu et de leurs modalités de diffusion, ont parfois fait l'objet de polémiques, et d'autres fois suscité l'engouement de publics inattendus. Si quelques études sur l'art abordent la question de l'art dans l'espace urbain marseillais ont d'ores et déjà été réalisées¹³, une approche qualitative qui permette de décrire les différentes modalités d'intervention, leurs divergences et points de convergence, d'observer l'attitude des publics et les modalités d'appropriation mises à l'œuvre par ces derniers, n'a pas encore

¹³ Voir Mazzella F., « L'appropriation du service des Affaires Culturelles par la municipalité marseillaise : récit d'une expérience "Logique de vie, logique de ville" », mémoire de DEA, EHESS, Marseille, 1994 ; Schaller A., « La décentralisation culturelle à Marseille dans les années 80 », thèse de doctorat, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1998.

été proposée. C'est ce domaine que la recherche engagée propose de combler, à travers l'observation, l'étude et l'analyse comparative de sept actions artistiques urbaines.

Que proposent les créateurs marseillais ? Quelles formes d'expression ont-ils choisies ? Quelles sont leurs attentes et leurs objectifs lorsqu'ils investissent les rues ou les murs de la ville ? Comment leurs propositions sont-elles reçues et perçues par les différents publics auxquels elles s'adressent (des plus fugaces, les citoyens, au plus habituels les experts, les amateurs) ? Quels rôles les publics ont-ils à jouer ? Quels éléments et événements (culturels, économiques, historiques, ethniques, politique, sociaux, etc.) viennent façonner les modalités de création et les formes de la réception ?

En filigrane ce sont des questions de fond qui seront abordées et qui renvoient à la manière dont les artistes se saisissent de leur ville et répondent à leur manière et *via* l'expression artistique aux attentes des citoyens. Loin d'être un simple face-à-face, une relation de producteur à récepteur - où ce dernier est un destinataire -, artistes et citoyens co-construisent une interaction sociale spécifique. L'analyse de ces propositions et en filigrane les processus, qui voient l'émergence de nouveaux critères et valeurs esthétiques, sont l'occasion d'interroger ces moments critiques de l'élaboration et de l'appréciation esthétique, qui révèlent la capacité des créateurs d'une part, des récepteurs d'autre part, de modifier notre relation à l'art et à la ville.

Des artistes et des actions artistiques urbaines

Au regard de la diversité des propositions artistiques dans l'espace urbain, tenter de repérer tous les événements s'est rapidement révélé impossible. Le premier recensement des actions artistiques urbaines à Marseille sur la période 1994-2001 a révélé une profusion d'événements, certains artistes sont

intervenues de nombreuses fois dans l'espace urbain, *idem* du côté des associations d'artistes dont, pour certaines, l'essentiel des projets au cours des années 90 se situaient dans l'espace urbain.

Dès lors, plutôt que de proposer un catalogue d'artistes et d'interventions, ne consacrant à chacun que quelques lignes générales, un certain nombre d'artistes et d'associations ont été sélectionnés et pour chacun d'entre eux une action artistique urbaine significative a été choisie. L'objectif étant de proposer un premier travail de réflexion à partir d'exemples concrets. À défaut de proposer une analyse synthétique et généralisante, il semblait important de ne pas « survoler » l'objet de la recherche, de ne pas perdre l'épaisseur des destins individuels, d'aller dans le sens de l'exigence théorique d'adéquation à l'expérience des personnes (pour reprendre l'expression d'Anselm Strauss¹⁴).

Parmi l'ensemble des actions artistiques urbaines repéré et recensé (plus d'une trentaine), sept ont été choisies pour leur caractère singulier et original, et parce qu'elles permettaient - plus que d'autres - de mettre au jour les multiples manières dont les artistes investissent leur ville et en retour les multiples manières dont les citoyens se saisissent des propositions qui leur sont faites. Toutes les actions artistiques urbaines analysées ont eu lieu entre 1994 et 2001, certaines éphémères et événementielles n'ont duré que quelques minutes, d'autres se sont inscrites dans la durée (quelques mois, voire quelques années). Pour chacune il restait de nombreuses traces (vidéos, photos, articles de presse, dossiers d'artistes, etc.), qui permettaient une approche et des investigations approfondies.

¹⁴ *La Trame de la négociation, Sociologie qualitative et interactionniste, Logiques Sociales, L'Harmattan, Paris, 1992.*

Présentés de manière chronologique les artistes choisis sont représentatifs des différentes possibilités d'intervenir dans l'espace urbain. Certaines actions et leurs créateurs ont fait l'objet d'un travail plus approfondi, parce que l'ensemble de leur travail est à l'image de la proposition analysée, parce que leur parcours et les relations qu'ils tissent avec des catégories de population défavorisées ou stigmatisées sont peu communes et débordent largement la question de l'esthétique.

La première partie de l'ouvrage présente les artistes et chacune des actions artistiques sélectionnées. Cette partie descriptive est agrémentée de photos afin de permettre au lecteur d'imaginer et de visualiser les œuvres ou interventions proposées par chaque artiste. En outre, pour chacun des artistes la même grille d'analyse a été appliquée : une ou plusieurs photos de l'intervention retenue ; une description détaillée et argumentée de l'action avec une mise en regard du parcours et de la personnalité de l'artiste ; une brève analyse de la manière dont cette œuvre s'inscrit dans les courants de l'histoire de l'art contemporain ; la désignation des publics qui ont été interpellés et leurs attitudes ; les expériences esthétiques¹⁵ spécifiques qu'ont généré chaque action artistique urbaine. L'application de cette grille commune sert de fil conducteur et permet d'engager une analyse comparative et un travail plus analytique dans la deuxième partie.

¹⁵ Le concept d'expérience esthétique est utilisé dans le sens que lui confère H. R. Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Tel, 1990) : c'est « l'attitude rendue possible par l'art et à laquelle nous ramènent aussi bien la jouissance du beau que le plaisir produit par les objets tragiques ou comiques », p. 131 ; et parallèlement celui donné par J.-M. Schaeffer (« La conduite esthétique comme fait anthropologique », *op. cit.*) : c'est une expérience cognitive, une activité de discernement chargée affectivement.

Quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain. Des interventions d'artistes à Marseille (1994-2001) - Sylvia Girel

Première partie : des artistes et leurs actions artistiques urbaines

Intime Conviction Sdf, la ville poétisée

L'action artistique urbaine *Le Fleurissement des autres* est proposée en 1994 par l'association Intime Conviction Sdf, et s'inscrit à la suite d'autres événements réalisés pour et dans l'espace urbain. À titre d'exemple, un an auparavant Marseille avait déjà été investie à l'occasion de *L'Exposition de Marseille*, un événement urbain proposé l'été 1993. L'objectif était alors d'« exposer Marseille même, de s'immiscer dans le parcours habituel du promeneur en empruntant délibérément les itinéraires touristiques déjà en place en une longue flânerie d'art. Proposer une exposition à l'échelle de la ville avec pour point de focalisation, les lunettes panoramiques à monnaie qui jalonnent par dizaines les abords des monuments et points de vue. Dans la ligne de mire de chaque télescope, l'on peut découvrir une œuvre installée dans le site comme autant d'anecdotes plastiques en hommage au paysage et son histoire. L'œuvre occupe une grande partie de la visée alors qu'elle n'est pas perceptible à l'œil nu¹⁶. »

¹⁶ Document de présentation de l'événement.



Un an plus tard, moins médiatique, plus discrète et intime, c'est une autre proposition qu'Intime Conviction Sdf fait aux citoyens : « Sur toute l'année 1994, on avait fait un répertoire des plaques commémoratives, les artistes étaient invités à en choisir une, on avait choisi une plaque par mois, pour faire les 12 mois de l'année. Aux dates anniversaires des plaques, chaque artiste commémorait à sa manière, par son œuvre, mais toujours une œuvre très précaire. Il y avait des écrivains, qui faisaient une lecture, des performeurs qui faisaient une performance, des plasticiens. [...] Les artistes ont choisi en fonction de leur goût, sachant aussi que ça pouvait être une commémoration parce qu'on n'aimait pas l'individu où l'évènement qui s'était produit¹⁷ ». Travail de mémoire et volonté de ne pas laisser sombrer dans l'oubli des personnages ou des faits qui ont marqué notre histoire, ces interventions auront lieu tous les

¹⁷ F. Guétat-Liviani (entretien).

mois, quel que soit le temps, avec ou sans public, parfois seulement en présence des quelques habitués de l'association. Le choix des plaques s'est fait parmi la multitude des plaques repérées, le critère était pour chaque mois de retenir la plaque la plus significative, sans nécessairement et uniquement commémorer « des gens biens ». C'est ainsi que Marine et Franck ont fait un travail de commémoration pour l'anti-Dreyffusard Barrès : « Le premier avril Marine et Franck mangèrent patiemment un bouquet de fleurs jaunes. Puis Marine chercha au fond de sa gorge, les pétales encore entiers. Elle les rendit à Maurice Barrès¹⁸. »

Liste des plaques

LOUISE MICHEL	JANVIER	FRÉDÉRIQUE GUETAT-LIVIANI
AUTOMOBILE CLUB DE MARSEILLE	FÉVRIER	COLAS BAILLIEUL
COMMANDANT IMHAUS	MARS	ALAIN LEONESI
MAURICE BARRES	AVRIL	MARINE FRANCK
FRANÇOIS MARCELLIN ET CHARLES LAVIRE	MAI	INTIME CONVICTION
FRANCIS DAVSO	JUIN	INTIME CONVICTION
JEAN-LOUIS PONS	JUILLET	JULIEN BLAINE
VINCENT ESTATICO	AOUT	LILIANE GIRAUDON
ANTONIN ARTAUD	SEPTEMBRE	INTIME CONVICTION
DOMINIQUE PIAZZA	OCTOBRE	SABYNE BARTHELEMY - GIMMIG
AUX VICTIMES DES PERSÉCUTIONS RACISTES ET ANTISÉMITES...	NOVEMBRE	PEDRO LINO
AUX ENFANTS DU QUARTIER...	DÉCEMBRE	EVELINE RENAULT

¹⁸ *Le Fleurissement des autres, le calendrier des autres*, calendrier édité à l'issue des interventions proposées tout au long de l'année 1994.

L'association Intime Conviction Sdf, qui est à l'origine du projet, c'est Frédérique Guétat-Liviani qui en est la force vive. Elle est artiste et poète, elle vit et travaille à Marseille, elle définit comme suit son association : « Intime Conviction Sdf (comprenez : sans domicile fixe) est une association dont le but est de présenter et d'exposer des œuvres d'artistes de façon résolument non conventionnelle. Qu'est-ce que la convention dans ce domaine ? Offrir des productions artistiques qui sonnent comme des produits tout court, c'est-à-dire des objets dont la valeur première est l'aptitude à être achetés. Mais la convention ne s'arrête pas là, comme un polype amorphe, elle s'étend jusqu'aux critères de bon goût, de mondanités médiatiques, au langage tuméfié d'expressions sous perfusion et de néologismes immuno déficients. Bref, dans le domaine de l'art, la convention va loin¹⁹. »

Manifestement en marge des circuits artistiques habituels et conventionnels des mondes de l'art, à travers les différentes associations qu'elle a, avec d'autres, créées, l'objectif de Frédérique Guétat-Liviani a toujours été de diffuser l'art contemporain, mais autrement : en appartement par exemple, mais également dans la rue, dans des vitrines de boutiques, etc. À chaque exposition la même volonté : « Réfléchir sur la façon de montrer, sur les lieux dans lesquels on voulait montrer, et petit à petit on s'est détaché de l'idée d'exposition, pour beaucoup plus travailler en fait sur le mystère de la création et sur l'impossibilité de diffuser. Sur cette petite chose aussi très précaire qu'est le fait pour l'artiste de montrer, dans la mesure où tout le temps important de sa création ne se passe pas dans le temps où il montre. Il y a le temps où les choses sont en train de se faire et il y a ce qu'on montre, et cela c'est seulement une

¹⁹ *Taktik*, n°190, juillet 1992.

petite chose, qui peut-être sans importance par rapport à tout le temps de la création²⁰. »

Participeront au *Fleurissement* douze artistes chacun chargé de commémorer à travers son expression artistique une ou des personnes célèbres ou inconnues, pour ce qu'elles avaient fait ou pour ce qu'elles représentaient. Les interventions ont été spectaculaires, comme celle proposée par Sabyne Barthélémy en hommage à Dominique Piazza (inventeur en 1891 de la carte postale photographique) : « Sabyne avait acquis des centaines de cartes postales aux Puces, chacune estampillée à la date, jour et heure de la commémoration et les jetait en l'air boulevard Longchamp devant la plaque. Il pleuvait, il faisait nuit²¹. » D'autres interventions ont été extrêmement sobres et modestes, à l'image de la proposition du mois de mai et juin : « Les mois de mai et juin ravivèrent la mémoire d'une guerre moins ancienne. Intime Conviction déposa deux bouquets de fleurs blanches²² ». Une autre encore s'est faite à distance : « À la fin du mois d'août Liliane Giraudon était encore en Italie. Elle adressa une lettre à Vincent Estatico²³. Il n'avait que vingt ans. Devant la porte, là où les siens vivent encore, nous lui avons remis la lettre de Liliane²⁴. »

²⁰ F. Guétat-Liviani (entretien).

²¹ *Ibid.*

²² *Le Fleurissement des autres, le calendrier des autres, op. cit.*

²³ Mort au combat le 22 août 1944.

²⁴ *Le Fleurissement des autres, le calendrier des autres, op. cit.*

Quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain. Des interventions d'artistes à Marseille (1994-2001) - Sylvia Girel



À l'issue de cette action artistique urbaine, Intime Conviction Sdf disparaît et Fidel Anthelm X (Fax) est créée. Les propositions de Fax sont dans la lignée de celles de Intime Conviction Sdf, mais marquent une rupture : « Fax est né après la disparition d'Intime Conviction au bout de sept ans. Après réflexion, on a mis fin à l'existence de l'association, et puis on a réfléchi à ce qu'on voulait préserver et ce qu'on voulait abandonner. » Les manifestations organisées dans le cadre de Intime Conviction Sdf ont eu un large écho à Marseille, ont été très médiatiques, et allaient ainsi à l'encontre des fondements mêmes du projet artistique. Aujourd'hui FAX mêle poésie et arts visuels, et les manifestations sont discrètes, de l'ordre de

l'intime, les expositions ont lieu par exemple dans l'appartement des fondateurs de l'association²⁵.

Les douze hommages sont l'œuvre de poètes, de plasticiens, etc., et renvoient selon le système de références et le registre esthétique de l'art contemporain à plusieurs courants, mais ont en commun d'appartenir à ce que l'on désigne sous le terme d'intervention : « Par "art d'intervention", on entend tout à la fois l'action consistant pour l'artiste à se projeter dans l'espace public, une volonté d'implication, et le recours au principe d'une esthétique de l'irruption. Par ce truchement, l'artiste se fait acteur social et perturbateur²⁶. » Chacun des artistes s'inscrit personnellement plus spécifiquement dans un courant artistique, mais a participé au projet du *Fleurissement* sur le mode de l'intervention. Pour ne prendre que quelques exemples, Julien Blaine est performeur et fait de la poésie concrète, sonore et visuelle. Il y a aussi Sabyne Barthélémy une plasticienne, dont le travail s'inscrit dans les formes pluridisciplinaires de création actuelles. Elle est à l'origine, par exemple, de l'association des poulpes anonymes et du projet « Allô ! l'art » (ce projet d'art au téléphone offre aux artistes, « qui peinent à trouver un espace d'expression en dehors des revues cérébrales ou des usuels Mickey de service²⁷ », un nouvel espace de création et de diffusion : le téléphone. Ce projet s'inscrit dans une démarche artistique délibérément ludique, mais néanmoins professionnelle, et propose une nouvelle forme de diffusion pour l'art contemporain. Parallèlement sont organisées ponctuellement des Poulpades, des soirées festives,

²⁵ Ce thème de l'appartement privé comme lieu d'exposition, et vus les nombreux exemples sur la scène marseillaise, pourrait constituer un objet d'étude intéressant et faire l'objet d'une enquête approfondie.

²⁶ *Groupes, mouvements, tendances de l'art depuis 1945*, op. cit., p. 263.

²⁷ « La nuit du poulpe », *Taktik*, n° 390, 18-25 décembre 1996.

qui sont l'occasion de diffuser la revue *L'œil du poulpe* et où se mêlent performances d'artiste, spectacles de danse, diffusion de vidéos, etc.²⁸.) Pedro Lino est sculpteur et poète, il a travaillé souvent avec Intime Conviction, dans le cadre du *Fleurissement* : « Il porta plainte contre les états signataires de la déclaration universelle des droits de l'homme pour non-respect des droits fondamentaux [...] les gens qui passent marquèrent leur nom à même le sol²⁹ ».

Les interventions ont en commun d'être précaires, n'en restera que le calendrier édité et les souvenirs de l'événement dans les mémoires de ceux qui y ont assisté et participé. Elles illustrent le processus d'évolution et de mutation des formes de la création et de la diffusion de l'art contemporain, mais tout en restant en marge du système médiatique et du milieu de l'art, ne cherchant pas à s'y inscrire, ni à en avoir la reconnaissance. Elles participent à cette forme d'art qui, sans nécessairement avoir une vocation sociale, participe à l'esthétisation du réel, du quotidien³⁰, en amenant l'expression artistique là où elle ne se trouvait pas.

La diversité des interventions et des lieux de leur diffusion (places, grands boulevards, petites rues, etc.) est de nature à interpeller des publics diversifiés, différemment impliqués et

²⁸ Pour une analyse plus détaillée des Poulpes anonymes et du projet « Allô ! l'art », voir Girel S., « Le public des poulpes anonymes : des "mordus" du téléphone », dans *La Réception des arts visuels contemporains dans les années 90. Les lieux de diffusion de l'art à Marseille et leurs publics*, thèse sous la direction d'Emmanuel Pedler, École des hautes études en sciences sociales, Marseille, 2000, p. 263-267.

²⁹ *Le Fleurissement des autres, le calendrier des autres*, op. cit.

³⁰ Voir sur ce thème les ouvrages de Pascal Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique : artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan, 1998 ; *Mutations des activités artistiques et intellectuelles*, Paris, L'Harmattan, 2000.

plus ou moins réceptifs. Pour Vincent Estatico par exemple, sa propre famille, qui habite toujours l'immeuble sur lequel figure sa plaque, sera un public privilégié. Frédérique Guétat-Liviani rapporte : « La famille était sidérée de voir que des gens qui ne les connaissaient pas pouvaient venir commémorer la mémoire d'un des leurs, jour pour jour, le parti communiste avait prévu de faire quelque chose mais quelques jours après³¹. » Concernant Piazza, le public très restreint, notamment du fait de la pluie, était au départ composé de quelques artistes et habitués d'Intime Conviction, ils ont été rejoints par les habitants de l'immeuble et des membres de la famille Piazza. Frédérique Guétat-Liviani raconte que peu de temps après le début de l'intervention : « Les voisins se sont mis aux fenêtres, ont menacé d'appeler la police³². Et finalement un homme est descendu et c'était le fils de Piazza. Il était très ému, pour lui c'était une sacrée surprise. Il est allé chercher sa fille, qui elle était membre du CIQ³³ et essayait depuis des années d'organiser une commémoration.³⁴. » À l'issue de l'intervention et d'une longue discussion avec la famille, pleine d'anecdotes et de souvenirs, artistes, passants, voisins et membres de la famille ont tous ensemble ramassé les cartes postales. Pour l'intervention de décembre, c'est devant un public d'enfants qu'Evelyne Renault a commémoré à sa manière, avec des fleurs en papier « les enfants du quartier morts pour la France avec ou sans uniforme. »

À la diversité des lieux de réalisation qui va impliquer une diversité des publics en présence, s'ajoute la nature de la

³¹ F. Guétat-Liviani (entretien).

³² Ils reprochaient aux artistes de salir la rue et s'inquiétaient de savoir qui allait nettoyer.

³³ Comité d'intérêt de quartier.

³⁴ F. Guétat-Liviani (entretien).

proposition artistique qui est, elle aussi, de nature à façonner le public : les bouquets de fleurs déposés par Intime Conviction Sdf peuvent passer inaperçus, alors que la déclamation d'un poème par Julien Blaine interpelle directement tous les citoyens qui passent à proximité. D'autres éléments qui n'ont rien à voir avec l'art ou le lieu vont également jouer un rôle (« ce qui agit dans une interaction, n'agit pas du même poids. Tous les actants ne sont pas visibles et tous n'ont pas la même contribution dans l'interaction³⁵ ») : le quartier investi, la pluie, le jour choisi, l'endroit lui-même, etc., seront autant d'éléments du contexte susceptibles de faire varier le public.

Les publics de Intime Conviction Sdf sont donc des gens de passage, qui ne voient ou ne comprennent pas toujours qu'une action artistique est en train de se dérouler, des voisins, des enfants, des amateurs d'art prévenus du jour et lieu de l'intervention, etc. Un public composite que rien ne relie si ce n'est leur présence commune au moment même où l'intervention a lieu. Comme le dit Frédérique Guétat-Liviani « tous ces gens-là aussi sont un nouveau public [...], ils ne connaissent des fois rien à l'art contemporain, mais tout d'un coup ça les intéresse. »

Les expériences esthétiques face à cette proposition d'Intime Conviction sont extrêmement variées, à l'image de la diversité formelle et en terme de contenu des propositions artistiques faites par les artistes, à l'image de la diversité des contextes de réalisation, à l'image de la diversité des publics. Elles dépendront à la fois de l'artiste, de la nature de sa proposition et corrélativement de l'événement ou de la personne commémorée. Pour les familles présentes lors de la commémoration d'un des leurs, l'expérience esthétique est de l'ordre de l'affectif et de l'intime, leur attention s'explique par

³⁵ Latour B, « L'interobjectivité », séminaire du Shadyc, le 05/03/97.

l'affect et le sens qu'ils attachent à l'acte commémoratif plus qu'à l'acte artistique, leur intérêt prend sa source dans leur histoire personnelle et familiale. L'effet esthétique produit sur eux est directement lié au support de l'intervention de l'artiste, la plaque commémorative, chargée pour eux d'un sens tout particulier. Pour d'autres publics en présence, par exemple les amateurs et connaisseurs, l'expérience esthétique sera certainement différente, de nature artistique, leur attention et intérêt seront focalisés sur les éléments qui composent l'action artistique et qui leur permettent de l'inscrire dans un registre connu et identifié de l'art contemporain. Pour d'autres encore l'expérience esthétique s'articulera autour de l'effet de surprise créé par l'événement et, le seul fait qu'il soit pour eux incongru, original sera de nature à attirer leur attention et susciter leur intérêt. Pour d'autres, ce sera plus simplement l'occasion de voir et de lire ces plaques qui jalonnent la ville et passent inaperçues alors même qu'elles sont censées nous interpeller et réactiver notre mémoire. À partir d'un thème commun, le travail de mémoire, d'un support commun, une plaque commémorative, chaque artiste s'exprime artistiquement et va au contact des citoyens, les fait participer : l'espace urbain est alors lieu de rencontre et d'échanges autour de notre histoire commune. Si les plaques n'ont pas (ou plus) l'impact et l'effet attendus, les artistes se chargent de les réactiver.

Pascale Stauth et Claude Queyrel, Des costumes pour Marseille

« En général, Marseille se fait tailler des costards. Version hard : crimes, racisme, fascisme. Version soft : Pagnol, accent, pastaga. Dans les deux cas il s'agit de réduire la ville pour mieux la mépriser ou croire la maîtriser. Mais au sens propre du terme Marseille reste irréductible. Elle n'a besoin de personne pour se fringuer. Elle utilise les tissus de tout le monde. Deux artistes Claude Queyrel et Pascale Stauth, ont depuis un an lancé l'idée d'une œuvre collective, sous le titre : Des Costumes Pour Marseille³⁶. »



³⁶ Yves Gerbal, *Taktik*, n° 308, 15-22 mars 1995.

Le projet de Pascale Stauth et Claude Queyrel est complexe, pluridisciplinaire et multiforme. Plus qu'une création artistique urbaine telle que définit en introduction, cette proposition est un dispositif esthétique et artistique élaboré à partir de la ville de Marseille et de la pluralité de ses images. Pour comprendre ce projet il faut revenir à son titre : *Des costumes pour Marseille*. Le costume renvoie à l'idée que « Marseille produit [...] des clichés qui sont ses représentants officiels, des costumes taillés sur mesure que n'importe qui peut endosser : on est fier d'être marseillais à Lille, on se fend le cœur à Lyon, on se prend pour un Mia à Strasbourg³⁷... ! » Ce sont tous ces costumes, leur diversité et leur pluralité (qui fondent la spécificité et l'originalité d'une ville comme Marseille) que les deux artistes ont choisi de montrer à travers leur travail.



³⁷ P. Stauth et C. Queyrel, catalogue DCPM, p. 18. Le « mia » est décrit dans la chanson du groupe de rap Iam, *Je danse le mia* ; c'est le càcou du début des années 1980 : « Stan Smith aux pieds le regard froid, cuir roulé autour du bras, Ray Ban sur la tête, survêtement Tacchini, pour les plus class les mocassins Nébuloni, [...] chemise ouverte, chaîne en or qui brille, etc. »

Loin d'être une œuvre fixe et figée, DCPM se présente comme un projet multiforme et mouvant. Au-delà du concept qui articule l'ensemble du projet, fixé par ce terme de costume, le projet de DCPM prend forme concrètement à travers : l'édition de bulletins (dont l'objectif est de rendre compte au fur et à mesure du projet, de ses avancées et des réalisations), la fabrication d'objets, l'édition et le collage d'affiches, l'organisation de défilés de mode, d'expositions, la réalisation d'une vidéo regroupant les points de vue de personnalités du monde de l'art, des sciences humaines, entre autres.

C'est au travers des commentaires dont le dispositif a fait l'objet tout au long de sa réalisation qu'on saisit le plus clairement les intentions et desseins sous-jacents : Eric Mangion, directeur du Frac (institution qui soutient le projet) dit ceci : « Je crois comprendre à travers leur propos que le "Costume" est un vecteur de communication et non une fin en soi³⁸ » ; et le critique Jean-Charles Agboton-Jumeau avance qu'« en réalité, il s'agissait de définir un espace de rencontre ou de débat, autour des "images" de Marseille, à tous les sens du terme³⁹ ».

DCPM c'est donc : un discours conceptuel, un dispositif intellectuel⁴⁰ articulé autour du concept de costume, et parallèlement des objets et des actions qui sont autant de traces et de signes de ce discours, de ce dispositif ; en filigrane des images et représentations de Marseille alimentent et servent de support au discours et à ses manifestations. À titre d'exemple, la présence des supporters de Marseille : « Les supporters ont un rôle de porte-parole. Ils orchestrent les mises en scène de cet

³⁸ J. Mangion, directeur du Frac PACA, catalogue DCPM, p. 23.

³⁹ J.-C. Agboton Jumeau, critique d'art, interviewé par A. Schaller, *La Marseillaise*, le 16 novembre 1996.

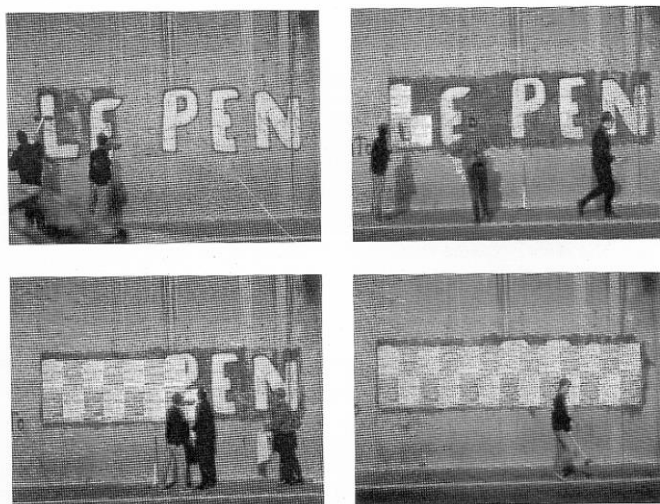
⁴⁰ Pris dans le sens de ce qui est relatif à l'activité de l'esprit.

apparat et les images, textes, spectacles qui prennent corps dans le stade ont pour mission de transmettre une culture et une identité⁴¹. » Le tarot, la Porte d'Aix, le parler marseillais, le Mia, le groupe Iam, etc. sont autant d'autres thèmes qui alimentent DCPM. Une partie du catalogue est disponible sur Internet⁴², il est en lui-même un objet artistique à entrées multiples. Dans ce catalogue, Stauth et Queyrel créent une signalétique à partir de lettres et de signes, qui leur permet, pour chacun des éléments qui composent l'ouvrage (texte, photo, etc.) d'indiquer au lecteur à la fois la matière à laquelle il réfère, son statut et le numéro du bulletin dans lequel il figure.

Plus précisément et concernant l'objet de la recherche, l'art dans l'espace urbain, les actions artistiques réalisées dans le cadre de DCPM sont : le collage d'affiches au moment de l'exposition *Les Visiteurs* aux galeries contemporaines des musées de Marseille (Le Mac) en 1995, les affiches seront par exemple collées sur un mur afin d'y recouvrir l'inscription « LE PEN » ; la réalisation d'une affiche avec les habitants de la cité de Frais Vallon et diffusion de celle-ci dans les espaces de diffusion publique du métro marseillais, une exposition dans les vitrines du magasin C&A ; de nombreuses actions d'esthétisation et de colorisation de la ville sont également à l'état de projet.

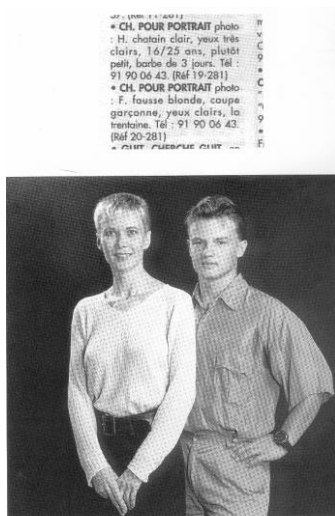
⁴¹ P. Stauth et C. Queyrel, catalogue DCPM, p. 33.

⁴² Voir leur travail sur le site : <http://www.documentsdartistes.org>



Se référant à de nombreux auteurs, dont il cite les textes, DCPM est autant un projet visuel, qui intervient directement sur et dans l'espace urbain, qu'un projet intellectuel, qui croise, mêle et superpose les apports théoriques, esthétiques, artistiques sur l'art et la ville. Sociologues (N. Elias, N. Heinich, etc.), ethnologues et anthropologues (C. Bromberger, J. Cheyronnaud, etc.), philosophes (J.-P. Sartre, L. Wittgenstein, etc.), sont mis à contribution ; musiciens (IAM), créateurs de mode, architectes, cinéastes (Bertrand Blier) participent aussi, ouvrant d'autres perspectives au projet. Et si certains « éléments » qui composent le dispositif sont créés par P. Stauth et C. Queyrel, nombreux sont ceux qui relèvent de l'œuvre collective, de l'œuvre de collaboration. Pour l'Affiche-manifeste, par exemple les créateurs sont multiples, l'affiche est co-signée avec J. Bartolani, C. Caillol, J. Colonna, P. Guillotel, Lulu Trucmuche, les T. Birds, Tom, Y. Trapp, K. Van Der Lippe.

Ce dispositif intellectuel, esthétique et artistique est protéiforme : à tous les niveaux du processus artistique constituant en quelque sorte un cadre de référence généralisé pour l'ensemble du travail des deux artistes. Ainsi, la notion de mise en scène, omniprésente, se prolonge jusque dans leur biographie, où la traditionnelle photo de l'artiste est remplacée par la photo de deux figurants : M. Brych et D. Doppler. Ces figurants jouent le rôle de Pascale Stauth et Claude Queyrel. Ils ont été recrutés par une petite annonce parue dans le quotidien *Taktik*⁴³ (n° 281, 1994) : « CH. POUR PORTRAIT photo : H. chatain clair, yeux très clairs, 16/25 ans, plutôt petit, barbe de 3 jours. Tél. : 91 90 06 43 (réf. 19-281) ; CH. POUR PORTRAIT photo : F. fausse blonde, coupe garçon, yeux clairs, la trentaine. Tél. : 91 90 06 43 (réf. 20-281).



Les multiples intervenants liés au projet sont conviés à livrer leur point de vue, qui lui aussi vient alimenter le dispositif. En

⁴³ Hebdomadaire marseillais culturel gratuit aujourd'hui disparu.

même temps qu'il se construit et prend forme par les actes et les gestes des artistes, le projet DCPM leur échappe, parce qu'il n'est pas un projet individuel d'artiste, qui reproduit le mouvement création / diffusion / réception, mais parce qu'il est un processus, qui avance, stagne ou se disperse au gré des interventions. DCPM est un cadre dans lequel prennent forme des actions et des discours, et c'est le cadre lui-même qui leur confère un sens esthétique et artistique identifiable comme tel. Du point de vue de l'art contemporain, s'il est difficile de classer ce travail, de l'affiler à un courant en particulier, on peut avancer que Stauth et Queyrel appartiennent à cette génération d'artistes qui « ne considère l'intersubjectivité et l'interaction ni comme des gadgets théoriques à la mode, ni comme les adjuvants (alibis) d'une pratique traditionnelle de l'art : elle les prend comme point de départ et comme aboutissement, bref comme les principaux informateurs de leur activité. L'espace où leurs œuvres se déploient est tout entier celui de l'interaction, celui d'ouverture qu'inaugure tout dialogue [...]. Ce qu'elles produisent sont des espaces temps relationnels [...] ; en quelque sorte des lieux où s'élaborent des socialités alternatives, des modèles critiques⁴⁴. » Pour une part reconnu et porté par l'institution, en l'occurrence le Frac, ce projet « déborde » et s'inscrit en marge du monde de l'art lorsque les artistes créent une œuvre collective avec les habitants d'une cité, exposent leurs créations dans le métro marseillais dans les emplacements réservés à l'affichage public ou sur les murs de la ville dans le cadre d'un affichage « sauvage ». La ville et l'espace urbain sont donc autant présents dans le processus créatif, comme support et thème de création que dans les modalités de diffusion. On retrouve dans leur travail, par leur effacement personnel et le rôle qu'ils donnent jouer à d'autres, des intentions qui

⁴⁴ Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 46-47.

s'inscrivent dans la lignée de celles proposées par exemple par le GRAV (Groupe de recherche d'art visuel) dont la démarche s'articule autour des critères suivant : « refus de la conception individualiste de l'art, mise en valeur de l'anonymat, refus de la dépendance du marché de l'art, de la subjectivité de l'artiste, des références culturelles et esthétiques traditionnelles, accent mis sur la notion de multiple, d'instabilité de l'œuvre et de l'intervention du public⁴⁵. »

DCPM, intègre les citoyens et dans un même temps se donne à voir dans différents espaces publics de la ville, dans les panneaux J.-C. Decaux par exemple, dans les encarts publicitaires de la RTM ou encore dans les wagons du métro. Mais aussi sur les murs de la ville aux côtés des affiches publicitaires ou politiques, dans les vitrines du magasin C&A sur la Canebière. Autant de lieux différents susceptibles d'interpeller des publics différents. Certains ont été « touchés » par l'œuvre à travers la presse lorsque les petites annonces ont été passées par exemple. Certaines des actions réalisées dans le cadre de DCPM ont toutefois été de nature à interpeller des publics inattendus, qui ont parfois réagi de manière virulente. C'est ainsi que lors du collage des affiches, des passants ont pris les « artistes-colleurs d'affiches » pour des colleurs d'affiches du FN, le dialogue et la discussion leur ont permis de montrer à ces passants leur méprise. De la part des publics initiés, il est à noter une certaine résistance face à ce dispositif artistique qui, malgré sa cohérence et son ampleur n'a pas eu autant d'échos qu'on aurait pu le penser. Jugé trop complexe et « hermétique » par un public « milieu de l'art », il est paradoxalement bien compris sur certains points par les publics profanes que ce soit les supporters de l'OM ou les habitants de Frais Vallon. C'est peut-être que justement les références et thématiques qui

⁴⁵ *Groupes, mouvements, tendances de l'art depuis 1945, op. cit.*, p. 124.

articulent le projet sont partagées par certaines catégories de populations, et plus généralement par les Marseillais attachés à l'identité de leur ville, mais ne sont pas au centre des préoccupations des amateurs d'art contemporain.

Comme précédemment la diversité et la multiplicité des interventions sont de nature à interpeller une multitude de citoyens : des voyageurs du métro, aux militants politiques, des clients d'un grand magasin de prêt à porter aux habitants d'une cité, etc.

Les expériences esthétiques rendues possibles par DCPM sont à l'image de la diversité et de la complexité du dispositif, si nombreux sont ceux qui se retrouvent sur des éléments liés à l'identité de la ville (l'OM, le tarot, la porte d'Aix, etc.) d'autres se retrouvent sur la forme contemporaine de l'œuvre (le fait qu'elle soit collective et interactive). Ainsi, « l'affiche de S&Q a fait la *Une* dans le métro durant quinze jours. Marseille, Frais Vallon compris, savait que Frais Vallon avait quelque chose à montrer, au même titre, à la même place, dans cet espace public itinérant et under ground du métro, que les autres manifestations, expositions ou musées de Marseille⁴⁶. » Les habitants de la cité ont ainsi développé une attention et un intérêt parce qu'ils ont eu la possibilité de s'approprier le projet de blason conçu avec et pour eux, et d'y inscrire leurs préoccupations. Ce blason a été l'occasion de réaliser leur désir, celui d'être « étiqueté » autrement que comme une cité à problèmes, en l'occurrence d'être représentés et valorisés par ce blason.

Stauth et Queyrel par le thème de leur travail provoquent la rencontre avec ceux qu'ils ne pourraient rencontrer dans « les mondes de l'art ». Chantal Deckmyn ajoute : « D'ordinaire dans les banlieues, ça ne se passe pas comme ça. Soit l'artiste travaille

⁴⁶ Chantal Deckmyn, catalogue DCPM, p. 81.

selon une ligne purement personnelle : l'œuvre qu'il apporte, autonome vis-à-vis du contexte auquel elle est destinée, provoque le plus souvent des effets de Larsen [...]. Soit on travaille dans le consensus : tout le monde s'y met, l'artiste fait l'animateur social (encore s'il y a un artiste derrière l'animateur social !) et on fait une œuvre tous ensemble. Ça donne des murs peints, des palissades décorées, des tags organisés de façon catholique, des affiches produites par 15 intervenants [...] et quelques 1% qui viennent s'ajouter aux preuves déjà nombreuses que le ridicule ne tue personne. Il est rare que des artistes offrent l'appui de leur position symbolique d'artistes pour qu'un échange s'établissent⁴⁷. »

⁴⁷ *Ibid.*, p. 80.

Marc Boucherot, artiste rebelle et/ou artiste citoyen⁴⁸ ?

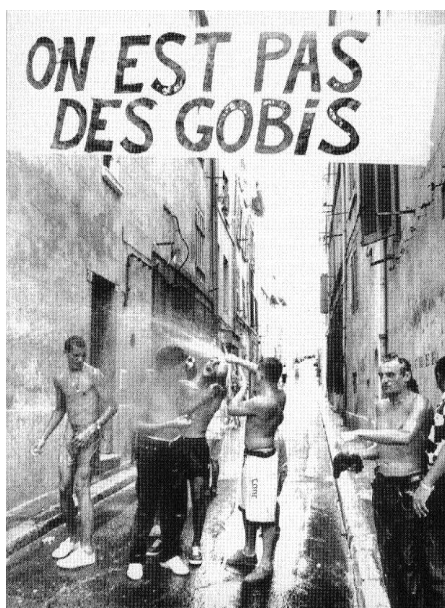
En 1994, en plein cœur du Panier, au cœur du Vieux-Marseille, le petit train touristique qui sillonne le quartier est pris d'assaut par un groupe de jeunes brandissant des pancartes et devient la cible de leurs « projectiles ». Cela se passe un 14 Juillet et, de prime abord, cet événement semble aussi surprenant qu'incongru. Pourquoi attaquer le petit train ? Que s'est-il passé et pourquoi un tel tumulte ?



Télérama, dans un article intitulé « L'art déboule à Marseille » rapporte cet événement peu commun : « Marc Boucherot a tendu une embuscade au petit train touristique se tortillant sur le chemin de la Vieille-Charité [...]. Brusquement ils [les touristes du petit train] ont vu débouler dans leurs objectifs la tronche un rien inquiétante de notre artiste, encadré d'une nuée de gamins. Les soumettant à un bombardement en règle d'œufs

⁴⁸ « A Marseille : quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain », dans *Le Goût des belles choses, Ethnologie de la relation esthétique*, Paris, Collection Ethnologie de la France, Cahier n° 19, mars 2004, p. 177-193.

frais et de farine. Avec pour seules explications, une banderole incompréhensible : "On n'est pas des gobis"⁴⁹ ».



À l'issue de cette action de rue, Marc Boucherot est convoqué par la police pour violence avec préméditation. Dans un premier temps, il est donc considéré comme un semeur de trouble, un « hors-la-loi », et non comme un artiste, et son action de rue est perçue comme un acte de vandalisme, une « mutinerie ». Dans le procès-verbal il expliquera que cette attaque est une « sculpture sociale » en réponse « au processus

⁴⁹ « L'art déboule à Marseille », *Télérama*, n° 2336, 19 octobre 1994. Le gobi est « un petit poisson qui fréquente assidûment les côtes méditerranéennes. Célèbre pour ses gros yeux. Le comparer à un être humain c'est traiter ce dernier d'ahuri », *Le Parler marseillais*, Marseille, éditions Jeanne Laffitte, 1986.

de folklorisation » orchestré par la municipalité et perçue par les habitants du quartier comme une atteinte à leur dignité. L'artiste indique que « le seul contact entre "les touristes" et les résidents se fait par l'intermédiaire des viseurs des appareils photo et des caméras vidéo. Ceci entraîne un antagonisme grandissant de jour en jour entre les habitants qui le vivent mal et les "touristes" et qui pourrait déboucher sur un incident grave un jour ou l'autre. C'est donc dans le but de faire changer l'attitude du petit train, face aux gens du quartier que j'ai organisé cette "sculpture sociale" que j'ai baptisée "On n'est pas des gobis". [...] Je dois préciser que j'avais préparé celle-ci depuis deux ans environ. [...] J'avais prévenu tous les jeunes du quartier que notre action devait être pacifique et ludique. Je les avais mis en garde contre toute forme de violence en leur prescrivant notamment de casser les coquilles d'œufs avant de les jeter [...]. En effet, j'avais engagé ma propre responsabilité et je les avais bien informés que le petit train était souvent occupé par des personnes âgées et des enfants et que toute forme de violence et délit (vol ou coup ou même insultes) serait interprétée comme un nouvel acte de délinquance dans un quartier qui possède une histoire malheureusement liée à cela⁵⁰. » Le compte rendu de l'inspecteur principal précise : « L'organisateur, pour médiatiser l'événement qui s'inspirerait d'une tradition marseillaise du 14 Juillet, aurait informé une semaine auparavant des chaînes de télévision (TF1 et M6), ainsi qu'une radio (RMC) qui ont couvert l'événement. Cette manifestation a été organisée en tant que "sculpture sociale" dans le but de faire comprendre à l'opinion que la population multiraciale du Panier ne veut plus se sentir observée comme des poissons dans un aquarium, d'où le nom donné par l'organisateur, à savoir : "On n'est pas des gobis". Les résidents

⁵⁰ Extrait du procès-verbal du 15 juillet 1994, 19 h 30.

du Panier souhaitent qu'un contact se noue avec "les touristes" afin d'obtenir des relations plus humaines⁵¹. » À noter que la présence de la télévision a beaucoup fait et semé le trouble chez les policiers chargés d'intervenir. La présence des journalistes et des caméras a tempéré l'empressement des forces de l'ordre : démunis des moyens d'évaluer rapidement la signification de cette attaque, ils n'ont pas « embarqué » Marc Boucherot et ses complices *manu militari*. C'était bien évidemment pensé ainsi par l'artiste, et le rôle de la presse était ici de faire écran, de permettre le déroulement de l'action. En l'occurrence en choisissant l'espace urbain, Marc Boucherot choisit un espace en marge des lieux habituels et légitimants des mondes de l'art (musées, galeries, etc.). Un espace qu'il partage avec d'autres et où il n'a pas la prérogative. C'est un des éléments sur lesquels se construit son travail de création dès sa sortie de l'école supérieure des beaux-arts de Marseille : le travail de fin d'étude qu'il propose est une action de rue, *Le Patineur*. L'objectif : pulvériser le record du monde de vitesse en trottinette. Pour cela il obtient les autorisations nécessaires pour bloquer la rue d'Aix à Marseille ; il fait venir un huissier, contacte le *Livre des records* et, comme il le fera pour chaque intervention, il convoque la presse et la télévision. Réussie, au vu du public et de la médiatisation, cette intervention sera le point de départ d'un parcours artistique original et engagé.

Du point de vue de l'art contemporain, reconnaître et légitimer, c'est-à-dire intégrer cet événement au corpus des œuvres reconnues comme telles, nécessite qu'il soit en adéquation avec un certain nombre de critères d'évaluation, critères reconnus par les experts et acteurs influents de l'art comme faisant foi à un moment donné. De ce point de vue, Marc Boucherot n'improvise pas, il y a une intentionnalité à son geste et il

⁵¹ Agence France Presse, telex du 15/07/94 à 21 heures.

l'inscrit dans une tradition artistique à mi-chemin entre l'art engagé et l'art d'intervention. Son travail artistique s'articule autour de quatre principes récurrents (et que l'on retrouve chez d'autres créateurs contemporains) : il souhaite toucher et impliquer un public différent de celui des amateurs et initiés du milieu de l'art contemporain ; il allie systématiquement une dimension festive aux propositions artistiques ; il cherche à dénoncer les dysfonctionnements ou tourner en dérision les fonctionnements aberrants de nos sociétés contemporaines, notamment en regard des économies parallèles et des inégalités ; il se joue du système médiatico-publicitaire et des instances de légitimation de l'art en les dénonçant et en les « exploitant » simultanément. Autant d'arguments qui, sous l'angle de l'art, permettent de qualifier son travail de création de subversif et provocateur, et de le situer dans la mouvance de plusieurs courants actuels dont l'esthétique relationnelle : « Tendance artistique qui privilégie la production de relations interhumaines⁵² » ; du happening : « Signifie littéralement : ce qui advient là, sans préméditation. Le Happening est une pratique et une éthique c'est l'affirmation toute-puissante de la liberté de l'artiste, son refus violent de toute récupération de l'art par les marchés et ses valeurs traditionnelles⁵³ » ; et de la performance : « Accomplissement public en tant qu'œuvre d'art, ne nécessitant aucun savoir-faire particulier [...] imposant une relation directe au public, [...] un art affirmant la primauté de l'acte créateur⁵⁴ ».

⁵² *Groupes, mouvements, tendances de l'art depuis 1945*, Paris, Ensba, 2001, p. 104 ; voir également l'ouvrage de Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit.

⁵³ *Ibid.*, p. 137-138.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 196.

Les publics en présence, lors de *L'Attaque*, pour la plupart des habitants du quartier du Panier, sont habituellement intégrés dans la catégorie des non-publics de l'art contemporain⁵⁵. Avec cette action artistique urbaine, ils deviennent non seulement un public privilégié, mais plus encore les acteurs de la performance artistique, les complices de Marc Boucherot. Les autres publics en présence sont des passants, les journalistes, et malheureusement pour eux, les touristes du petit train qui sont à la fois un public et les cibles directes de l'artiste et des ses complices. Voulant préserver l'effet de surprise cette intervention n'a pas fait l'objet d'une médiatisation en amont et les amateurs du milieu de l'art contemporain sont peu présents lors de sa réalisation. En revanche, la vidéo de *L'Attaque* sera diffusée un an plus tard aux galeries contemporaines des musées de Marseille, et plus récemment au Château de Servières lors d'une exposition rétrospective du travail de Marc Boucherot organisée par le Frac Paca en 2001⁵⁶. C'est dans ce cadre que les publics habituels des lieux de l'art seront confrontés à son travail. Avec cette intervention et les autres qu'il a réalisées, c'est directement aux citoyens qu'il souhaite s'adresser : « Je pense que l'art doit avoir une audience plus large que le petit public d'initiés auquel il est habituellement réservé », et c'est dès le début de son parcours d'artiste qu'il souhaite atteindre « un public différent de celui des habitués des vernissages. Avec la performance et l'apéritif, l'art est dans la rue, dans les bars et se pose comme espace de rencontre⁵⁷. »

⁵⁵ « Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception », *Les Non-publics de l'art*, L'Harmattan, 2004, p. 461-483.

⁵⁶ Voir <http://nicolas.menet.free.fr/index1.htm>

⁵⁷ M. Boucherot (entretien).

Plus que dans l'œuvre ou dans les qualités artistiques l'expérience esthétique des habitants du Panier et des complices de Marc Boucherot se cristallise autour de valeurs qu'ils partagent avec Marc Boucherot, citoyen et citoyen, Marseillais d'adoption, plus qu'avec Marc Boucherot, diplômé des beaux-arts, artiste : Marc Boucherot illustre bien le concept d'homme pluriel proposé par Bernard Lahire⁵⁸. Il prend la parole publiquement au nom des habitants du Panier, *via* une performance. Il met en acte ce que ressentent et perçoivent « des citoyens ordinaires », mais aussi les acteurs culturels implantés dans le quartier, à l'image de ce témoignage d'un galeriste : « Il y a un très puissant malaise qui transpire en permanence. Il y a quelque chose qui ne se construit pas⁵⁹ ». La dimension esthétique de l'action de rue permet une efficacité et une immédiateté des réactions : d'autres actions ont été tentées pour faire prendre conscience de ce malaise au Panier (articles dans la presse, interventions des responsables associatifs du quartier, etc.), mais elles n'ont pas réussi à s'imposer et n'ont pas eu autant d'échos que la seule intervention de l'artiste. L'action de rue, le traitement artistique et esthétique d'un malaise local à travers la prise de parole de l'artiste ont été ici d'une redoutable efficacité. L'esthétique en jeu à travers l'action de rue est celle d'un quartier, de son histoire, de sa culture, de sa symbolique, autant d'éléments transmis de génération en génération, intériorisés par ses habitants. L'action de rue vise à faire reconnaître cette identité et à mettre en défaut celle qui est construite et mise en scène par les acteurs politiques et culturels

⁵⁸ *L'Homme pluriel*, Paris, Nathan, 2001.

⁵⁹ « Interface-à-face », entretien avec J. Yvon (galeriste), *Taktik*, n° 332, 4-11 octobre 1995.

de la ville⁶⁰. Deux logiques sont ici en concurrence : d'un côté, celle des habitants du quartier qui façonnent leur point de vue et représentations à partir d'un vécu quotidien et afin de le préserver ; de l'autre, celle des acteurs de la politique culturelle qui le font à partir d'une volonté de redorer l'image de la ville et de la rendre attrayante et touristique au vu de l'extérieur. Il y a d'un côté le « quartier-lieu de vie », de l'autre « quartier décor » dans lequel les habitants n'ont pas été invités à participer. Ce sont dès lors deux esthétiques qui se juxtaposent, l'une vécue, l'autre construite à travers un discours stigmatisant qui transforme la pauvreté et le délabrement en « spectacle » pour « touristes avides d'exotisme facile⁶¹ » et en attrait touristique. On retrouve ici le phénomène décrit par Richard Hoggart dans *La Culture du pauvre*⁶², les habitants du Panier subissent une dépossession culturelle, et assistent à la réappropriation par d'autres à des fins culturelles et touristiques d'un espace qu'ils considèrent comme le leur. Marc Boucherot et les habitants se retrouvent dans un « nous » auquel ils opposent « eux⁶³ » : les touristes, les responsables en charge de la politique culturelle, le propriétaire du train. Ce dernier prend aussi la parole à travers la presse pour défendre son point de vue : « Nous venons voir notre patrimoine et nos vieilles pierres. Pas les gobis⁶⁴ », mais ce qui lui est répondu

⁶⁰ Voir le site : <http://perso.wanadoo.fr/droitsdecites/citoyen.html>, support de l'association Droit de cité créée en 1995 et qui se fixe comme objectif de renforcer les liens sociaux entre les acteurs économiques et les habitants du Panier. Pour une vision littéraire lire les romans d'écrivains marseillais comme Izzo, Carrese, Delphino, Del Pappas, etc.

⁶¹ « L'âme du Panier », n° 321, 14-21 juin 1995.

⁶² *La Culture du pauvre*, Paris, Minuit, 1991.

⁶³ *Ibid.*, chapitre 3, « Eux et Nous », p. 113-146.

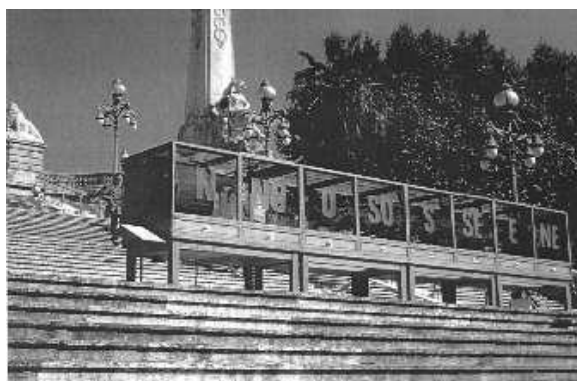
⁶⁴ « Malaise au Panier », *Le Provençal*, 17 juillet 1994.

c'est que ce patrimoine est vivant et « occupé » par des gens : « On a très vite le sentiment que l'incident de vendredi aurait pu être évité. Si seulement avant de parler tout haut d'un quartier, on parlait plus bas avec ceux qui le vivent⁶⁵. » Le traitement artistique d'une vie de quartier a permis de questionner la vision manichéenne : entre deux clichés, celui du quartier dangereux, « qui craint », où il ne faut surtout pas aller, et celui du quartier artistique et culturel où se côtoient des musées, le Fonds régional d'art contemporain, le Centre international de poésie, etc., il y a un quartier « lieu de vie », où des gens vivent et travaillent. L'action de rue de Marc Boucherot permet à cette réalité là d'émerger et de prendre place aux côtés des autres, elle aussi « spectacularisée », par l'action de rue, le film réalisé. Les expériences esthétiques des connaisseurs, seront, elles, plus axées sur le caractère subversif de l'œuvre et sur sa capacité à questionner le système de l'art contemporain. Les expériences esthétiques sont multiples et dépendent du point de vue à partir duquel on aborde l'action de rue.

⁶⁵ *Ibid.*

Jean-Daniel Berclaz, l'invention du musée du Point de vue⁶⁶

En septembre 1996, pendant la manifestation *Le temps des émergences*⁶⁷, l'artiste suisse Jean-Daniel Berclaz, propose en collaboration avec Philippe Chaudoir la création d'un musée du Point de vue sur le site du Belvédère sur l'autoroute du Littoral A55, sur lequel il a déjà déposé une œuvre, à l'origine éphémère, *Coupe-Vent*, qui a été acquise par le Fonds Communal de la Ville de Marseille en 1996. Au départ une double intervention est réalisée : *Coupe-Vent*, située sur le Belvédère de l'Autoroute A55, à la sortie du Tunnel des treize vents, et dominant les quartiers de Saint-Henri et Saint-André ; *Coup de Vent* œuvre placée sur les marches de l'escalier de la Gare Saint-Charles.

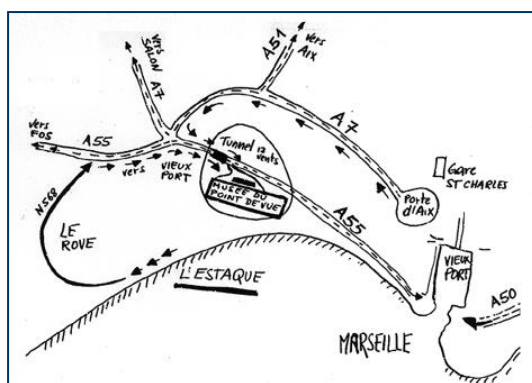


La première de ces réalisations est installée dans un lieu qui questionne Marseille. Ce belvédère, en effet, constitue une ouverture d'où l'on peut voir d'un seul regard la ville, son port

⁶⁶ Pour une connaissance détaillée de l'origine et des étapes de ce projet voir les sites : <http://www.museedupointdevue.com.fr>

⁶⁷ Organisé par Lieux Publics : <http://www.lieuxpublics.fr>

et la mer. Il représente le contrepoint d'un autre belvédère, central celui-ci de Notre-Dame de la Garde : « C'est ainsi une relation visuelle et sensible, entre centre et périphérie qui s'installe⁶⁸. » Ces événements préfigurent la création du musée du Point de vue, musée à ciel ouvert, situé sur ce promontoire, au lieu dit le Belvédère, sur l'autoroute du Littoral A55, ce musée en plein air expose tout simplement Marseille, la ville, le paysage et s'articule autour du concept de point de vue. Philippe Chaudoir, sociologue, précise : « Dans la mise en œuvre de ce propos esthétique, la ville est, avant tout une production sociale directe. [...] Au-delà de cette question du jugement esthétique que peut porter un artiste suisse sur l'urbanisme marseillais, c'est la capacité du lieu de révéler des mécanismes sociaux, politiques mais aussi tout un champ émotionnel qui est mis en évidence. Le lieu, à travers sa simple présence manifeste et condense ce qui va constituer, pour l'artiste, une matière artistique brute⁶⁹. »



⁶⁸ Document de présentation du *Temps des émergences*, Lieux publics.

⁶⁹ Texte dactylographié, documentation de l'artiste.



L'un des temps forts de ce projet est le vernissage de point de vue, concept que Jean-Daniel Berclaz diffuse aujourd'hui hors Marseille, et qui est au fondement de sa pratique artistique. Sur le site du musée on peut lire : « En 2002, le Musée du Point de vue est invité en Belgique, au Danemark, au Sénégal, en Suisse, en Autriche et en France. » Chaque vernissage est l'occasion pendant un temps donné de célébrer et de porter l'attention sur un lieu, un site naturel, un morceau de paysage. La création et la « production » d'un moment de socialité est de nature à permettre de poser un regard esthétique sur un endroit, sur lequel, dans le cadre de la vie quotidienne, le regard glisse et passe sans s'attarder. Convivial, festif, chaque vernissage est l'occasion de faire un apéritif, parfois un pique-nique. L'action artistique prend forme grâce au public qui, par sa présence et l'attention qu'il porte au projet et à l'idée de vernir un point de vue, transforme un simple rassemblement en moment artistique. « Dans son principe, le musée du Point de vue interroge la posture muséologique vis à vis de la conservation, de l'exposition et de la mise en valeur d'un objet qui est le site ou le paysage. De ce fait, le musée devient à lui-même son

propre objet. Ce n'est donc plus l'artiste ou l'œuvre mais le musée qui entre dans la circulation des idées et qui se frotte à d'autres regards, à d'autres paysages. C'est le musée lui-même qui entre en résidence⁷⁰. »



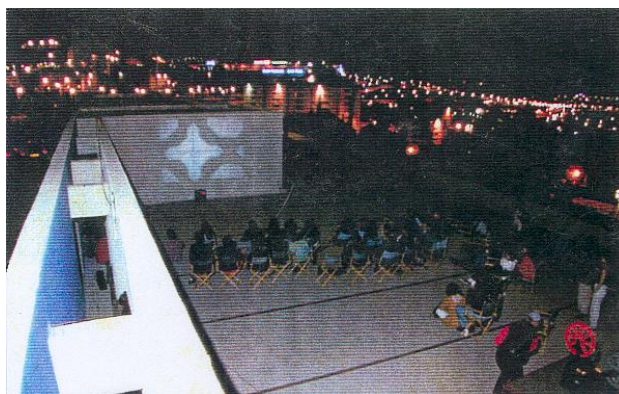
Un autre temps fort a été la publication dans le journal culturel local *Taktik* de « publicité » pour le musée : chaque semaine une photo différente (un point de vue) sera proposée aux lecteurs de cet hebdomadaire.

Enfin ce projet prend forme à travers l'édition d'un journal : *Le Poste nomade*. Diffusé dans les lieux de l'art, à l'occasion de vernissages et parallèlement dans des lieux publics aéroports, rues, etc., ce journal est l'une des matérialisations, l'une des « formes incarnées » du projet et du concept qui l'articule : « le journal devient un objet d'art jetable, mais il peut également être conservé comme une information que l'on ne voudrait pas oublier⁷¹. » Au lieu dit le Belvédère, point d'ancrage du musée du Point de vue, des événements autres que le vernissage de

⁷⁰ Document de présentation du *Temps des émergences*, Lieux publics.

⁷¹ Note d'intention du projet.

point de vue seront organisés, et par exemple la diffusion de vidéos d'artistes⁷².



Le musée du Point de vue, comme DCPM est de l'ordre du dispositif artistique, il y a un concept central et de multiples actions artistiques qui sont là pour le mettre en forme, le rendre visible. De fait, ce projet relève à la fois de l'esthétique relationnelle et dans un même temps il s'inscrit dans la tradition du land art (ou Earth Art) : « Issu d'une conception minimaliste qui rompait avec une tradition décorative, elle s'inscrit dans ce vaste mouvement du non-art ou de l'Anti-form qui parcourt alors l'art contemporain. S'insurgeant contre une économie de marché et résultant d'une fuite hors du musée et des galeries, elle s'associe à une conscience écologique du territoire [...]. L'appellation land art peut être appliquée également à une large série d'œuvres éphémères (mise en

⁷² Aujourd'hui le projet de musée du Point de vue à Marseille, a été abandonné. Jean-Daniel Berclaz poursuit son travail et, à défaut de pérenniser le musée marseillais, il a systématisé le vernissage de point de vue, il transporte son concept et propose d'intervenir là où on le demande.

mémoire par la photographie et la vidéo), caractérisée par une attitude en symbiose avec la nature et le dévoilement de signes présents dans le paysage⁷³. »

Avec ce travail on n'a pas à faire à une œuvre, un objet artistique spécifique mais plutôt à des moments de socialité, des traces, qui ne sont pas en eux-mêmes esthétiques ou artistiques, mais qui constituent le support d'un point de vue esthétique sur des éléments, en l'occurrence des sites, des paysages, habituellement considérés dans leur « banalité », simplement présents, existants. Le point d'ancrage comme pour nombre d'œuvre contemporaine renvoie à la démarche initiée par les ready-made : « Le mot dans sa forme vient de Marcel Duchamp pour désigner un usage artistique dont il a inauguré la pratique : l'emprunt d'objets ordinaires en lieu et place de réalisation matérielle de l'œuvre⁷⁴. » À la différence que Jean-Daniel Berclaz ne puise pas dans la réalité des objets quotidiens, mais dans notre environnement naturel où il sélectionne un site, et à travers l'organisation de vernissages de point de vue, la production de photos, de journaux, etc., il crée un cadre qui permet de faire émerger les qualités esthétiques et artistiques du lieu. En découpant dans l'environnement un morceau du paysage, il isole une partie du réel et la transforme en objet à voir, à regarder et à apprécier, en objet d'art, comme le faisait Duchamp en transportant dans le musée une roue de bicyclette ou un urinoir. « Ces événements sont confiés à l'esthétique de l'environnement qui, d'une part, observe et théorise les démarches artistiques liées au milieu ambiant, d'autre part

⁷³ *Groupes, mouvements, tendances de l'art depuis 1945, op. cit.*, p. 155-156.

⁷⁴ Domino C., *A ciel ouvert*, Paris, éditions Scala, 1999, p. 120.

lance l'idée de protéger la nature comme on le ferait pour des œuvres d'art⁷⁵. »

Les lieux de réalisation des propositions de Jean-Daniel Berclaz à Marseille, sont des lieux de passage, comme le grand escalier qui conduit à la gare Saint-Charles ou encore cette aire de repos située sur l'autoroute du Littoral. Elles s'adressent donc à un public extrêmement diversifié, et interpellent là encore des publics *a priori* profanes. Il y aura les touristes qui s'arrêtent le temps de faire une pause, les voyageurs de passage à Marseille qui à leur descente du train empruntent l'escalier monumental, les passants, les citoyens attablés aux terrasses de café voisines, les amateurs prévenus par l'artiste, etc.

La présence des citoyens et le regard qu'ils vont porter sur les propositions de Jean-Daniel Berclaz, font partie intégrante de l'œuvre et la dimension artistique de l'événement n'existe que parce qu'il y a un public, des gens de passage.

Les expériences esthétiques en jeu dans ce travail de création sont de l'ordre de l'esthétique de la relation, de la convivialité. Le vernissage est un moment spécifique et emblématique sur une scène de l'art. En inaugurant le début d'une exposition, il apparaît comme un moment symbolique, qui permet aux acteurs de la scène se retrouver autour d'un événement collectif. Avec les propositions de cet artiste il devient central et constitue en lui-même un événement artistique.

Parallèlement le choix des lieux, en l'occurrence le Belvédère qui propose un panorama sur la ville entière, engage l'expérience esthétique vers une contemplation du paysage urbain et invite les citoyens à prendre de la hauteur (au sens propre comme au sens figuré) par rapport à la ville qu'ils

⁷⁵ « La théorie du pittoresque et la naissance d'une esthétique du paysage », Raffaelli Milani : http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_6/Manon/Milani.html

habitent et qu'ils vivent de l'intérieur. « L'esthétique du paysage est à la fois une vision du cosmos et une réflexion organisée du sentiment de la nature, engendrée par les résultats de la civilisation et de l'art. Une esthétique qui est à la fois histoire, critique, culture, conservation, éducation, travail ; une esthétique qui transforme l'homme afin que, sachant voir, respecter, contempler, promouvoir, il puisse passer du niveau d'une simple réception à celui d'une participation active et profonde, au-delà de la consommation des espaces verts, au-delà de logiques liées à l'utilisation du temps libre, au-delà de solutions d'impact trop faciles sur l'environnement [...] Ces voies nous invitent à chercher des jouissances plus radicales et plus intenses, à considérer certaines morphologies du paysage comme des traces de poésie, des indications idéales, à nous détacher de l'espace-environnement, mutilé par l'enlaidissement, pour relancer un projet esthétique et écologique sur une grande échelle. Car un lieu n'est pas seulement un caractère physique et géographique du territoire, mais une mémoire symbolique et inconsciente, individuelle et collective, inaltérable⁷⁶. » C'est tout cela qui est présent dans les propositions de Jean-Daniel Berclaz et qui nourrit l'expérience esthétique de chacun.

⁷⁶ *Ibid.*

*Casa factori, une revue sur les murs de la ville*⁷⁷

En 1994, Casa factori affiche sur les murs de la ville une revue murale : *Numéro*. La revue suit le parcours du bus n° 70, en direction des quartiers nord de Marseille, ligne « qualifiée d'anecdotique par la RTM⁷⁸ [...], c'est une ligne fauchée, c'est la ligne des pauvres ». Casa factori, avec ces revues, offre aux citoyens « une image pour rien, juste un cadeau [...], un regard différent, une surprise, un arrêt, un détour, une rencontre », et propose une alternative « aux images commerciales (achetez...), informatives (sachez que...), incitatives (votez pour...) »⁷⁹, qui font que notre environnement est visuellement surchargé, saturé de communication. L'art est sur les murs, à la portée du regard de n'importe quel passant. Leur action artistique urbaine réside dans « l'édition et la diffusion d'un journal mural urbain dont l'enjeu est de donner à voir et à lire, dans l'espace à la fois de la rue et de la page imprimée, les multiples propositions d'artistes de cultures et de formations diverses, utilisant des langages différents (écriture, arts plastiques, photographie et graphisme) [...]. Journal d'expression poétique, politique (au sens premier du terme) et philosophique, il donne aux artistes d'ici et d'ailleurs les moyens d'affirmer au présent leur position dans le contexte social⁸⁰ ».

⁷⁷ Pour voir une revue complète et son déroulement consulter le site allemand : <http://www.hgb-leipzig.de/numero>

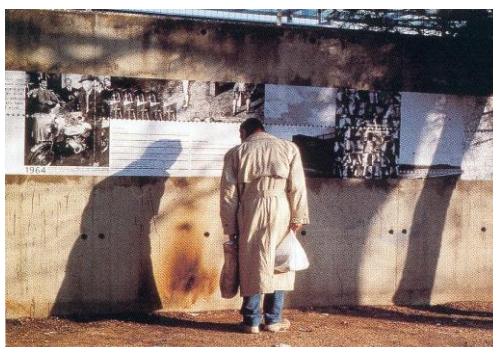
⁷⁸ Régie des transports marseillais.

⁷⁹ « Afficher, c'est résister », *Taktik*, n° 296, 14-21 décembre 1996.

⁸⁰ Note d'intention du projet, dans *Art contemporain, 53 projets*, Marseille, Office municipal de la Culture, 1994.

Quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain. Des interventions d'artistes à Marseille (1994-2001) - Sylvia Girel





Laure Maternati et Martine Derain ont travaillé plusieurs années dans le graphisme avant de lancer ce projet de revue murale. Leur objectif est précis : « Ce qu'on a voulu faire, c'est sortir l'affiche de son histoire de cible, de public justement, dans cette histoire-là, quand on fait des affiches dans le cadre de la commande, c'est qu'on est censé toucher le public, cette fameuse chose qui est une fiction, donc le public indéfini, dont on sait pas qui il est, qu'est-ce qu'il fait, comment il va percevoir les choses et tout ça [...], et puis c'est venu du désir de faire quelque chose dans la rue en tant qu'artiste⁸¹ ». La volonté est de mettre « quelque chose qui va sur les murs mais pas dans les supports autorisés⁸² ». Le choix du parcours est déterminé : « Entre le Vieux-Port qui est la carte postale médiatique, on va dire, et l'autre carte postale médiatique que sont les cités dites à problèmes ». L'objectif est d'amener de l'art là où il n'y a rien, ni galeries ni musées : « On va vers les gens, vers les gens qui ne viendraient pas comme ça. » Chaque revue sera plus ou moins thématique, abordant la culture marocaine, l'Amérique, sur l'Europe et la notion de frontière, etc.

⁸¹ M. Derain (entretien).

⁸² *Ibid.*

Pendant quatre ans, tous les quatre mois, une nouvelle revue prendra place sur les murs de la ville. Comme beaucoup d'autres projets, celui-ci prendra fin parce qu'il demandait un investissement trop important de la part des artistes, et ne leur permettait plus de travailler par ailleurs leurs créations personnelles, et aussi parce qu'il aurait nécessité un financement plus important.

Le concept de revue murale et de donner à lire et à voir sur les murs de la ville s'inscrit dans la tradition de l'affichage, et en l'occurrence de l'art urbain puisque l'affichage est public. La notion de multiple est présente puisque la revue est diffusée en de multiples endroits simultanément, et la durée de l'œuvre est aléatoire, au bon vouloir des citoyens ou autres colleurs d'affiches qui recouvriront la revue comme ils le feraient pour n'importe quelle affiche politique ou publicitaire. La grandeur et l'aspect visuel de l'affiche « détonnent » et modifie l'environnement direct.

Les publics de cette revue, qui fait appel à des artistes issus de disciplines différentes (poètes, graphistes, peintres), marseillais ou non, ce sont tous les citoyens, tous ceux qui passent devant, souvent sans la voir, souvent aussi en s'interrogeant sur sa signification. Cerner ce public constitue un véritable défi : « Le seul moment où l'on sait ce que les gens en pensent, c'est quand on colle, on passe quand même trois semaines à faire ça et il y a des belles rencontres, des gens qui ont vu le boulot depuis tant de temps, qui sont là, qui viennent parler, qui nous disent des remarques très très simples. » Ce qui revient, c'est : « À quoi ça sert ? », « Qu'est-ce que ça veut dire ? ». Le choix du support, l'affiche, et le parti pris pour un minimum de caractères et de textes, sont également délibérés, afin d'inviter le récepteur à une réception visuelle, et pallier les problèmes de compréhension, notamment dans des quartiers touchés par des problèmes de langues, d'analphabétisme. L'une des revues

proposée en 1996 est consacrée à des artistes marocains, elle a suscité de nombreuses réactions, et lors de l'affichage, nombreux sont ceux qui ont interpellé les responsables de l'association, se sentant concernés par les images affichées.

Outre l'affichage dans la rue, la revue est affichée dans le métro⁸³ : dans la galerie de la station du Vieux-Port, la plus touristique, où les gens s'arrêtent et appellent l'association pour demander à acheter les affiches, par exemple ; ces gens sont eux aussi « des gens ordinaires », des citoyens ou des touristes de passage à Marseille. Les expériences réceptives, sont dans le cadre de ces propositions, diffuses et quotidiennes. Là encore, Casa factori est allée à la rencontre du public, lui proposant de l'art sous une autre forme, sans démarche nécessaire, sans connaissances requises. Qui passe par Belsunce ou prend le bus n° 70, verra la revue, ou non, la recevra, ou non ; elle sera perçue comme une proposition artistique pour ceux qui la connaissent, comme un affichage atypique pour d'autres, ou encore comme une simple publicité. Chacun est libre, toutes les expériences réceptives sont possibles.

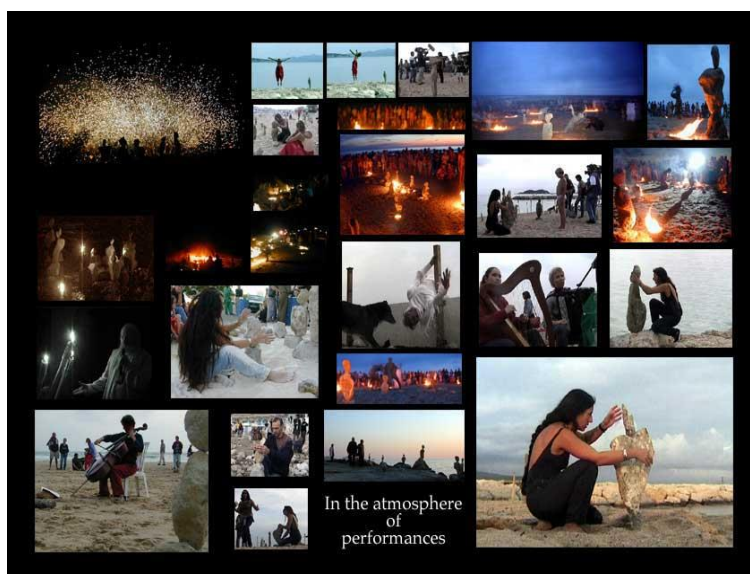
Les expériences esthétiques vont varier selon le lieu de l'affichage, qui va déterminer un contexte spécifique : la revue affichée à côté des Ateliers d'artiste du Bd Boisson n'aura pas le même sens et ne suscitera pas les mêmes réactions que celle affichée derrière un abribus dans les quartiers nord de Marseille. Elles vont varier aussi selon le propos et le contenu de la revue. Mais plus simplement les expériences esthétiques vont varier selon le spectateur et le regard qu'il va porter dessus, tout dépend dans un premier temps de la reconnaissance ou non d'un objet à dimension artistique. Et la

⁸³ La station du Vieux-Port à Marseille est pourvue de vitrines et la Rtm (régie des transports marseillais) développe depuis plusieurs années une programmation d'expositions.

réaction va souvent être la surprise ou le questionnement, l'indécision à classer et répertorier cet affichage dans une catégorie d'objets bien identifiés : on voit bien que ce n'est pas une publicité, ni une affiche politique. On retrouve une forme de gratuité, de cadeau comme le disent les artistes, elles proposent une œuvre et acceptent qu'elles ne soient pas vues comme telle, qu'elle soit détériorée par les passants, tagguées par les jeunes des cités. L'expérience esthétique conduit à renouveler ou à questionner le regard sur la ville et sur l'affichage urbain, mais de manière « insidieuse », sans imposer aux citadins un discours critique, sans injonction à rejeter la pollution visuelle générée par l'affichage tous azimuts.

Véronique Brill, du land art sur les plages de Marseille

Le 14 octobre 2000, sur la plage, entre deux averses, Véronique Brill et ses complices (des jeunes hommes de la cité Bassens) lèvent des pierres au son des didjeridous⁸⁴. Cette performance qui se déroule sur la plage du Prophète est l'aboutissement d'un projet conduit depuis plusieurs mois avec l'association Mad et les jeunes de la cité Bassens. Ce projet a pris forme à l'initiative de l'artiste et ne s'inscrit pas dans un programme social et culturel à l'initiative de l'association ou de la ville.



La démarche créative de l'artiste consiste à lever des pierres, à chercher des équilibres précaires, elle le décrit comme « un

⁸⁴ Le didjéridou est un instrument de musique primitif utilisé par les aborigènes des régions du nord de l'Australie.

travail de concentration, une sorte de méditation, une relation avec la terre et l'équilibre qui est fondamentale⁸⁵ ». Ces « empilements », elle les désigne comme « Les Guetteurs ». Son travail contrairement à d'autres précédemment étudiés n'est pas spectaculaire, ce qui l'intéresse c'est « d'ouvrir des fenêtres à des publics dont l'univers et l'avenir sont un peu bouchés et je me suis dit que travailler sur l'équilibre ce n'est pas rien, leur donner une autre vision de leur environnement, des lieux qu'ils fréquentent, de leur montrer que les pierres c'est quelque chose de considérable ». C'est ainsi qu'elle est allée à la rencontre des jeunes de Bassens : « J'ai eu envie de travailler avec un public difficile. Et puis un jour je suis passée devant la cité Bassens. Je sortais de faire une installation, je suis passée dans cette cité fracassée et j'ai vu des mecs qui étaient là au rond-point, qui étaient comme des guetteurs, qui attendaient devant cette cité qui est complètement démolie, avec ses fenêtres murées par des parpaings. Ils m'ont fait penser à mes guetteurs. J'ai eu envie de les embarquer avec moi dans mon travail ». Elle contacte l'association de quartier et emmène les jeunes de Bassens (que des hommes de 18 à 45 ans, pour la plupart rmistes et à la limite de la marginalité) lever des pierres sur les plages avec elle. Lors de leur première rencontre, elle est accompagnée de Jacques Séreña (qui a conduit un atelier d'écriture dans le cadre de l'association Mad), elle explique le projet et là : « Ils éclatent de rire et nous disent : "C'est nous les guetteurs" ». Chaque semaine, souvent seule, sans médiateur ni éducateur, Véronique Brill emmènera ces jeunes. Comme elle dit, « ça n'a pas toujours été facile, et ça n'a pas marché avec tout le monde, mais même ceux avec qui ça ne marche pas, au moins ils sont venus sur la plage, ils ont vu autre chose ».

⁸⁵ Toutes les citations qui suivent sont extraites de l'entretien avec V. Brill.



Pour marquer l'aboutissement du projet elle organise une performance en octobre 2000 à la plage du Prophète, une plage emblématique à Marseille où, dès les beaux jours, les jeunes des quartiers nord se retrouvent⁸⁶. Très peu des jeunes de la cité Bassens viendront, bien que cette plage soit identifiée comme l'un de leur territoire. Le fait que « dans la cité on est à l'aise on a un rôle social », alors que sur cette plage confrontés à un public pour une part composé des amis et proches de Véronique Brill, pour une autre du milieu de l'art, les repères sont absents, et l'assurance qu'ils avaient conquis face à l'artiste s'effondre⁸⁷. Pour les faire venir comme elle l'a fait pendant des semaines, « il faut les prendre au dépourvu pour qu'ils ne mettent pas leurs freins », la performance nécessite une organisation et une préparation, et leur laisse l'opportunité de se désengager. Quelques-uns seront là, mêlés au public habituel de ce type de performance, ou près du rivage afin de

⁸⁶ Jean-Claude Izzo parle de cette plage dans ses romans et a même écrit une chanson sur cette plage pour Gianmaria Testa, sur l'album *Il viaggio*

⁸⁷ Véronique Brill raconte la difficulté de se faire accepter par ces jeunes hommes, du fait qu'elle est une femme et du fait qu'elle est artiste, souvent elle s'entendra dire : « Tu viens te gaver sur notre dos comme tout les artistes et puis après tu nous laisses tomber ».

conseiller ou d'aider ceux qui souhaitent essayer « de lever des pierres ».

Ce que fait et nous donne à voir l'artiste s'inscrit dans l'esprit du Land art, défini par Paul Ardenne comme « une démarche modeste [...], un acte à la fois passager et discret⁸⁸ ». Véronique Brill dit : « Travailler sur l'équilibre, danser avec la pierre, la faire tourner du bout des doigts et la sentir enfin s'arrêter et se tenir seule⁸⁹ ». Loin des galeries et des musées, son travail s'inscrit dans l'environnement, qu'il soit naturel, urbain ou industriel : « Mon lieu d'exposition c'est la plage, c'est les carrières, ce ne sont pas les lieux institutionnalisés, pas les lieux étiquetés arts plastiques⁹⁰ ». C'est un art qu'elle pratique seule la plupart du temps, les performances sont un moment privilégié où l'artiste fait partager son culte des pierres. D'un point de vue artistique donc et pour reprendre le langage de l'art, son travail est la croisée du land-art : « Interventions dans le paysage, [...] conception minimaliste de la sculpture [...], s'associe à une conception écologique du territoire et à une redécouverte des cultures archaïques⁹¹ » ; de l'arte povera : « L'art pauvre se propose [...] de rétablir un contact direct avec des matériaux naturels – terre, charbon, pierre, verre, textiles, végétaux, animaux – et de favoriser l'échange entre des polarités énergétiques contrastées⁹². » Son art s'exprime aussi à travers les photographies (ses installations de guetteurs sont photographiées et exposées), des installations et performances dont la dimension écologique et symbolique (mythe des origines, retour à la nature, etc.) est très forte. À travers son

⁸⁸ Ardenne P., *L'Art, l'âge contemporain*, Paris, éditions du Regard, 1997, p. 198.

⁸⁹ Source site : <http://www.veroniquebrill.com>

⁹⁰ V. Brill (entretien).

⁹¹ *Groupes, mouvements, tendances de l'art depuis 1945*, op. cit., p. 155.

⁹² *Ibid.*, p. 37.

travail on rejoint l'idée selon laquelle « le paysage a trouvé son mode d'esthétisation *in situ* dans les années 60, en particulier à travers la pratique d'artistes intéressés par la nature comme système de traces, comme histoire matérielle – à la fois mémoire géologique et surface d'inscription en résonance avec des pratiques humaines [...] en somme comme creuset naturel de l'art⁹³. » On est également proche de l'art écologique, tel que défini par Gilles A. Tiberghien, c'est-à-dire comme une réaction à la société de consommation, et comme « le fait de prêter une attention particulière à la nature, de la magnifier » mais, « si écologie il y a elle est dans le sens donné au geste ou plutôt dans la prise de conscience qu'il est censé susciter »⁹⁴.



Les publics concernés et interpellés par Véronique Brill sont multiples : il y a ces complices, ceux qu'elle emmène avec elle

⁹³ Tiberghien G. A., *Art, nature, paysage*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 173-174.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 182-183.

sur les plages, des jeunes de la cité Bassens, mais également les femmes de l'association de quartier Panier-Joliette, des publics *a priori* peu disposés par leur milieu social et culturel à être confrontés à l'art contemporain, et qui s'y intéressent par la pratique, aux côtés de l'artiste, d'une activité d'ordre créatif et artistique. Ce sont les citoyens, de passage sur la plage, qui, au gré de leur promenade, rencontrent l'artiste. Elle raconte cette anecdote : « Un jour alors que j'étais en train de travailler seule sur la plage, il y avait trois garçons qui avaient la casquette Nike, les chaussures Adidas, et qui s'enfilaient des canettes de bière à n'en plus finir. Ils étaient devant moi et regardaient ce que je faisais. Quelqu'un est passé, a voulu toucher et a fait tomber une pierre, les garçons ont lâché leurs canettes pour aller essayer de redresser les choses et on a commencé à travailler ensemble⁹⁵. » S'il est fréquent que la création contemporaine soit l'objet de rejets, elle est plus souvent l'objet d'indifférence, mais cet exemple, si exceptionnel soit-il, montre la capacité de l'artiste à interpeller un « non-public », dans un espace qui leur est commun, où ils ont chacun leurs activités et où la rencontre devient possible, quand elle ne l'est pas dans les lieux de l'art. Enfin le public de Véronique Brill ce sont les amateurs d'art contemporain, informés de la performance et qui se rendent sur la plage comme ils le feraient dans une galerie ou un musée.

Les expériences esthétiques en jeu vont là encore varier selon ceux qui les vivent, et la manière dont ils considèrent l'activité : comme de la création artistique ou à l'inverse comme une activité de loisirs.

Ses collaborateurs, qui sont aussi son premier public (les jeunes des quartiers) s'attachent à d'autres valeurs esthétiques que celles propres à l'art et construisent une autre relation à l'œuvre

⁹⁵ V. Brill (entretien).

de l'ordre de l'intime, très personnelle, qui fait appel à leur propre histoire de vie, leurs caractères et désirs personnels. Leur relation à l'œuvre implique un travail sur soi, une acception de ce que l'artiste représente à la fois en tant que femme et artiste. Si la relation esthétique se construit bien ici sur l'apprentissage de codes et de conventions, ce ne sont pas ceux des mondes de l'art. Les plus fidèles ont trouvé dans cette pratique un moyen d'exprimer leur souffrance et mal être. Hamid, plus que d'autres a découvert une manière de parler de lui, de son histoire, qu'il prolonge aujourd'hui à travers l'écriture de poème. « C'est quelqu'un qui a trouvé son équilibre par l'équilibre des pierres⁹⁶ ». La découverte de sa capacité à « lever des pierres » et la médiatisation de ses poèmes lui ont apporté plus que les multiples programmes de réinsertion qui lui avaient été proposés. Son comportement de guetteur « humain », stigmatisé, mal vu, signalant une misère sociale et culturelle, l'ennui et le désœuvrement, devient symbolique et esthétique à travers les pierres et la pratique du Land art. Les guetteurs, symbolisés par les pierres se transforment et se révèlent porteur d'une esthétique, jusqu'alors implicite, qui passait inaperçue. L'expérience esthétique des uns est donc ici profondément liée à l'affect et à leurs expériences de vie personnelles. En regard il y a les expériences esthétiques plus « conformes », plus artistiques et qui s'inscrivent dans la tradition de la contemplation esthétique. La contemplation du paysage, de l'agencement esthétique des pierres, rejoint la contemplation d'un tableau, une sculpture, seul les matériaux et le lieu d'exposition changent. L'expérience esthétique, peut également pour certains se nourrir d'un engagement écologique et, assister aux performances de l'artiste, y prendre part est aussi une manière

⁹⁶ *Ibid.*

Quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain. Des interventions d'artistes à Marseille (1994-2001) - Sylvia Girel

d'exprimer ses convictions et sa volonté de protéger le paysage urbain.

Frédéric Vaësen, l'artiste nomade de passage à Marseille⁹⁷

Fin février 2001, quai Marcel Pagnol, sous le fort Saint-Nicolas à Marseille, l'un des deux forts qui encadrent l'entrée du Vieux-port, un drôle de convoi prend place : « Nous sommes devant le fort Saint-Nicolas, pratiquement les pieds dans l'eau. Dans ce décor tout autant maritime que prévisible, un étrange convoi attire immédiatement l'œil. Une roulotte 1930, toute en bois et, juste à côté, une caravane entièrement tôle de cuivre, elle-même arrimée à une Porsche flambant neuve et toute recouverte de cercles chromatiques bigarrés. Cette caravane est une Nouvelle Machine Habitable, NMH. Le propriétaire de cet ensemble mobile est à votre entière disposition pour vous expliquer la raison et l'intérêt de sa présence ici⁹⁸. ».



⁹⁷ Pour voir son travail, voir le site : <http://www.sdnf.net/panoramic/panoramic.html>

⁹⁸ « Comment vivre l'art », *Le Pavé*, n° 147, 2001.



Ce convoi est l'œuvre de l'artiste Frédéric Vaësen, de passage à Marseille. Sa proposition artistique est à deux niveaux : dans la galerie de Joël Yvon, Red District⁹⁹, il propose un diaporama, une vidéo, un lit-cabane qu'il a construit ; sur le Vieux-port l'action artistique urbaine s'appelle NMH : Nouvelle Machine Habitable. Avec NMH Frédéric Vaësen crée un dispositif qui est à la fois lieu de vie, lieu d'exposition, où il est simultanément et successivement artiste et citoyen ordinaire, l'ensemble formant l'œuvre. Depuis maintenant plusieurs années, il a quitté la sédentarité, il vit et travaille dans sa roulotte. À chaque exposition de son travail, il s'installe dans l'espace urbain, à proximité de l'endroit où il expose. « J'essaie de me réapproprier l'espace public, comme il est libre et public, il peut être autant à moi qu'aux autres, certains jalourent cette liberté que je prends de me réapproprier un espace commun¹⁰⁰ ». En réunissant son espace de travail et son espace intime dans ce

⁹⁹ Galerie située dans le quartier du Panier, voir son site : <http://www.reddistrict.org>

¹⁰⁰ F. Vaësen (entretien).

convoi : « Il est donc bien question pour cet artiste de repenser de nouvelles formes artistiques en expérimentant de nouvelles formes de relations avec l'espace social¹⁰¹ ». Sa démarche artistique est processuelle et interactive, ce qui l'intéresse c'est de susciter un débat, de créer un échange avec les citoyens, sa roulotte, la caravane et la voiture sont les supports de l'interaction et par leur incongruité (que fait-il là ?) et leur aspect visuel original viennent interroger le passant et alimenter la discussion avec l'artiste. L'une des premières questions posées par les visiteurs concerne la voiture multicolore et l'artiste inlassablement explique qu'une certaine vitesse la voiture devient blanche.

Frédéric Vaësen est artiste-nomade et sa démarche artistique s'articule autour de la recherche de lieux, de situations, d'individus propices à la production d'un débat. Mais comme il le rappelle, et contrairement à d'autres artistes cités, son travail n'a pas de dimension politique. Son projet artistique s'inscrit dans la lignée du naturalisme esthétique : « Le naturalisme esthétique vise à retrouver une continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de la vie, et tente ainsi de rompre le carcan qui enserme les beaux-arts dans un compartiment spécial, en luttant contre une idéologie, solidement implantée dans nos institutions, qui distingue l'art de la vie réelle et le place, en marge, dans les musées, les théâtres et les salles de concerts¹⁰². » Il fait partie de « ces artistes qui proposent en tant qu'œuvre d'art : des moments de socialité, des objets producteurs de socialité, [qui] utilisent aussi

¹⁰¹ « De l'art du convoi ou les vertus du nomadisme », *La Marseillaise*, le 2 mars 2001.

¹⁰² R. Shusterman., *L'Art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991, p. 32.

parfois un cadre relationnel défini par avance afin d'en extraire des principes de production¹⁰³. »

Les propositions de Frédéric Vaësen touchent directement tous les passants qui passent à proximité de son convoi et à ce propos un soir où je l'attendais pour faire un entretien, il était en retard et assise dans ma voiture j'ai eu l'occasion de faire de l'observation sans être vue. Le comportement des passants face à ce convoi peu commun, s'est décliné du rire amusé au haussement d'épaules dépité, à l'intérêt franchement marqué signalé par l'observation scrupuleuse des différents éléments. En l'absence de l'artiste, habituellement là pour donner du sens, le seul élément d'explication et vers lequel tous allaient spontanément espérant y trouver des précisions était l'arrêté autorisant l'artiste à séjourner sur la voie publique.

Le public des passants fluctuait selon les jours ; paradoxalement gêné par le monde (« les badauds du dimanche » comme il les désigne) Frédéric Vaësen, va fermer l'accès à sa roulotte les dimanches, laissant dubitatifs les nombreux promeneurs qui se trouvaient bien démunis face à ce drôle de convoi au cours de leur promenade dominicale. Pendant le un mois qu'a duré cette action artistique urbaine, à chacun de ses déplacements Frédéric Vaësen utilisera sa voiture multicolore, donnant à voir à tous les citoyens présents sur son parcours, une partie de son convoi, les amenant à s'interroger sur cette étonnante voiture. À ces publics s'ajoute le public de proximité et notamment le personnel de la Capitainerie voisine. Puis enfin, le public habituel de la galerie Red District et du milieu de l'art marseillais informé par la presse.

On est ici dans une esthétique de la vie quotidienne et les expériences esthétiques sont de l'ordre du sensoriel et du visuel, ce convoi est insolite et par ses couleurs, la différence

¹⁰³ Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 33.

des éléments qui le compose : une voiture mode, une roulotte à l'ancienne, il y a un effet esthétique immédiat pour quiconque passe à proximité. Certains associe le convoi au cirque et imagine qu'il fait partie d'un convoi plus grand, qui suit et que le chapiteau va être monté sous peu. Frédéric Vaësen, raconte aussi cette anecdote du vieux monsieur qui a passé un bon moment à tout observer et examiner dans la roulotte, pour finir par demander à l'artiste : « Alors, combien ça coûterait tout ça ? », s'étant persuadé finalement que cette roulotte était un prototype d'un bien à vendre destiné à attirer le client. D'artiste Frédéric Vaësen était transformé en commercial, chargé de vendre des roulettes à la mode ancienne. Pour les autres les expériences esthétiques vont être extrêmement variées, et les discussions vont s'articuler autour du mode de vie de l'artiste, de son rapport aux passants, avec l'amateur de passage il sera question de l'art relationnel et de la frontière art/non art, du sens artistique de son travail et sur l'évolution de son parcours depuis sa sortie des beaux-arts, etc. Chacun nourrit de son histoire et de son point de vue le « moment d'art » que constitue la rencontre avec Frédéric Vaësen et la discussion qui s'en suit dans sa roulotte.

Et tous les autres

Les artistes choisis pour une analyse approfondie sont allés, chacun à leur manière, avec des intentions et des attentes différentes, à la rencontre des citoyens. Si l'attention a été focalisée sur ces artistes et ces associations là, de nombreux autres auraient pu faire l'objet d'une étude approfondie. Par exemple Christian Laudy¹⁰⁴. Dans la lignée du Land Art cet artiste propose des interventions *in situ*, des vidéos, des

¹⁰⁴ On peut voir une partie de son travail sur les sites : <http://christianlaudy.free.fr> et <http://www.documentsdartistes.org>

installations, des objets, etc. Son travail s'articule autour de l'idée de nature mais il précise qu' « il ne faut pas se laisser abuser par cette imagerie séduisante de la nature. L'écologie n'est pas le propos retenu. À travers ces images, c'est l'homme qui se profile. Il suffit de se pencher sur les vasques pour apercevoir dans leur fond, le visage humain gravé par l'artiste dans le verre. Serge Le Squer¹⁰⁵ est lui aussi un adepte de l'intervention dans l'espace urbain, ses propositions sont visuelles et sonores, interactives et toujours liées à la notion d'espace urbain. À l'occasion de l'une de ces dernières expositions il proposait une balade : les visiteurs venant à la galerie où il exposait étaient invités à se promener dans la ville équipés d'un walk-man qui leur diffusait une bande son créée par l'artiste. Son travail questionne la ville et ses codes. Laurent Malone¹⁰⁶, seul ou avec l'association L'observatoire, a conduit de nombreux projets dans l'espace urbain, et par exemple la diffusion d'affiches dans les panneaux Decaux, ou plus récemment différentes interventions sur ou dans l'espace urbain dans le cadre du projet Lmx¹⁰⁷. Le groupe Dune¹⁰⁸, a proposé des projections de vidéos à ciel ouvert sur le toit de la Friche de la Belle de Mai.

Il y a aussi cet artiste suisse, Vincent Kesserling¹⁰⁹, qui se fait appeler Vincenzo, et qui a fait un bref passage à Marseille. Il est sculpteur et crée dans la rue en finançant son travail

¹⁰⁵ On peut également voir son travail sur le site : <http://www.documentsdartistes.org>

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Lmx est un vaste dispositif de création qui engage de multiples créateurs et associations d'artistes, voir le dossier de Laurent Malone sur <http://www.documentsdartistes.org>, où le projet est expliqué.

¹⁰⁸ Voir leur site : <http://www.groupedunes.net>

¹⁰⁹ Voir l'article que lui consacre André Ducret dans les actes du colloque : *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan, 2001.

directement à l'aide de l'obole des citoyens, qui deviennent propriétaires d'un « bout » de la sculpture. Il est passé presque inaperçu à Marseille, alors qu'il a été impliqué dans divers procès en suisse où sa « méthode » n'a pas été appréciée. On pourrait encore citer Hervé Paraponaris, l'association Le Hors-là, l'association des Pas Perdus avec Guy-André Lagesse¹¹⁰, etc. Enfin et parce que le tag et le graph deviennent aujourd'hui des formes de création reconnues, et paradoxalement exposées au musée, on pourrait évoquer Looping, cet artiste du graph, omniprésent sur les murs de Marseille, dont la qualité des dessins pourrait un jour être reconnue par les experts et qualifiée d'artistique.

À défaut de tous les citer et d'analyser toutes leurs propositions, la partie qui suit propose de mettre en regard les différentes actions artistiques urbaines décrites et, au-delà de ce qu'elles donnent à voir, il s'agira de questionner notre rapport social à l'art et à la ville. Après avoir saisi et décrit l'objet « action artistique urbaine » dans sa matérialité même et l'avoir illustré à travers un certain nombre d'exemples, il s'agit de l'appréhender comme un fait artistique et culturel, et comme un fait social, c'est-à-dire de faire émerger la spécificité esthétique de ce mode d'expression artistique du point de vue de la création et de la réception.

¹¹⁰ Henri-Pierre Jeudy et Laurence Carre, dans leur rapport *L'Art social et l'espace public*, op. cit., analyse le projet Mari Mira, porté par cette association.

Deuxième partie : esthétique *versus* sociologie, regards croisés
sur les actions artistiques urbaines

Les formes de l'art dans l'espace urbain

Les actions artistiques urbaines décrites révèlent une diversité des formes et des contenus, des intentions des artistes, des modalités de diffusion. On observe des processus créatifs aussi différents que les créateurs qui en sont à l'origine. Certaines des créations sont discrètes à l'image du *Fleurissement des autres*, d'autres sont voyantes à l'image de la voiture multicolore de Frédéric Vaësen ; certaines passent parfois inaperçues comme les revues de Casa factori et d'autres sont spectaculaires comme *L'attaque du petit train* de Marc Boucherot. Les intentions et idées qui sont à l'origine de ces créations sont diversifiées, parfois contradictoires, pourtant il est possible de trouver des éléments communs, des points de convergence entre des créations *a priori* distinctes. Le premier ensemble de points communs est lié au contexte et à la nature des interventions. Chacune de ces actions artistiques est élaborée à partir de Marseille, la ville étant simultanément ou distinctement un support, un matériau, un espace de diffusion. Par ailleurs, l'origine et le statut des projets ont en commun d'être individuels (à l'initiative personnelle d'un artiste) ou associatifs (à l'initiative d'un collectif d'artistes) et ne s'inscrivent pas dans le cadre de la commande publique ou du 1 % : aucune des actions artistiques étudiées n'a eu l'aval de quelque comité d'expert que ce soit, il n'y a donc, pour aucune d'entre elle, une reconnaissance en amont. Pour trouver des points communs on pourrait également apparier certaines actions, parce qu'elles se rejoignent dans leur identification par l'art contemporain : Véronique Brill et Jean-Daniel Berclaz traitent du paysage et leur création ont à voir avec la tradition du land art ; Marc

Boucherot et la plupart des propositions de Intime Conviction Sdf sont de l'ordre de l'intervention. On pourrait chercher, au-delà des différences dans les modalités d'expression artistiques, des thèmes communs : l'identité de Marseille et des Marseillais, dans les actions de rue de Marc Boucherot et dans le dispositif de DCPM ; le thème du rendez-vous avec les vernissages de point de vue et les commémorations du *Fleurissement*. Mais, au-delà de ces points communs qui pour certains sont à l'origine du choix des artistes et fondent la spécificité même de la recherche, qui, pour d'autres, sont de l'ordre de l'analyse artistique et de l'expertise critique, il est possible de trouver d'autres point de convergence sur lesquels s'arrêter : l'ensemble de ces actions artistiques urbaines ont en commun d'être éphémères, se présentent comme des événements, et révèlent une logique de résistance.

Des créations éphémères à la frontière de l'art

Ce qui distingue et réunit ces interventions c'est leur caractère (plus ou moins) éphémère, aucune n'est pérenne ou ne tend à l'être, contrairement à ce que l'on voit généralement pour les œuvres issues de la commande publique et du 1%¹¹¹. Elles définissent chacune un temps de « vie » et de durée qui leur est propre, de quelques minutes pour certaines performances réalisées dans le cadre du *Fleurissement des autres* à quelques mois pour la revue *Numéro*, en passant par quelques heures pour les vernissages de point de vue. Ce caractère éphémère, le

¹¹¹ Sylvie Lagnier (*Sculpture et espace urbain en France, op. cit.*, p. 229) pose la question de la sculpture publique dans l'espace urbain et de son caractère éphémère, la différence principale réside dans le fait que ces œuvres sont voulues pérennes, ce sont les intempéries, actes de vandalismes, etc. qui les rendent éphémères. Pour les créations de cette étude le caractère éphémère est inscrit dans le programme de l'œuvre, c'est intentionnel.

moment choisi et sa durée elle-même, deviennent des éléments constitutifs de l'œuvre, qui permettent d'assigner à l'événement un sens particulier (esthétique), de l'inscrire dans le champ des créations, de le circonscrire et de le désigner comme artistique : « L'œuvre d'art ne se donne donc plus à consommer dans le cadre d'une temporalité "monumentale" et ouverte pour un public universel, mais elle se déroule dans un temps événementiel, pour une audience appelée par l'artiste. En un mot, l'œuvre suscite des rencontres et donne des rendez-vous, gérant sa temporalité propre¹¹². » Si l'on prend l'exemple du musée du Point de vue, le rassemblement fortuit de quelques personnes sur l'aire d'autoroute du Belvédère, des voyageurs en route pour la destination de leurs vacances et faisant une halte pour admirer le panorama tout en se désaltérant, ne suffit pas à produire une action artistique urbaine même si la situation présente tous les signes de l'action artistique telle qu'elle est conçue par Jean-Daniel Berclaz. Le concept de musée du Point de vue implique un dispositif (choix du moment, envoi des invitations, etc.) et son caractère éphémère est lui aussi pris en compte et « calculé ». *Idem* pour *Le Fleurissement*, le flâneur qui s'arrête quelques instants devant une plaque commémorative et fait à haute voix quelques commentaires, n'est pas un poète-performeur en train de faire une intervention. La frontière entre art et non-art est ici ténue et, face à l'éphémère et au « presque rien » (pour reprendre l'expression de Paul Ardenne¹¹³), c'est en dernier ressort à l'intention de l'artiste qu'on peut en référer, à l'observation de l'action lors de son déroulement. Ce qui fait l'œuvre et la qualité d'art, c'est aujourd'hui souvent et avant tout le travail

¹¹² Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 30.

¹¹³ Ardenne P., « Low as High. Un art du presque rien », dans *L'Art, l'âge contemporain*, Paris, éditions du Regard, 1997, p. 312-350.

créatif en amont et l'intention artistique qui guide le geste de l'artiste, que ce travail en amont soit de nature intellectuelle ou manuelle.

À l'éphémère s'ajoute le spectaculaire et le dramatique, dans le sens conféré par Burke : « Dramatiser une situation, c'est la transformer en histoire racontable et, en la rejouant selon la grammaire et le vocabulaire des motifs, en donner une représentation ». Or c'est bien ce que font tous ces artistes, donner à voir *via* leur mode d'expression artistique ce qu'ils pensent, ressentent, face à la réalité. S'il est toujours délicat de parler de « message » de l'art, ces artistes ont quelque chose à dire et souhaitent être entendus par le plus grand nombre, à tout le moins par les citoyens, les citoyens ordinaires, et non seulement par les publics de l'art.

« L'art éphémère [...] permet à l'artiste de réaliser des projets plus radicaux dans leur relation à la ville tout en réduisant les contraintes spécifiques à l'espace urbain. [...] L'éphémère permet l'émergence d'un art public plus critique à l'égard de l'histoire, à l'égard du pouvoir¹¹⁴. » Dans un même temps l'artiste prend le risque que son travail ne soit pas vu ou perçu comme de l'art, parce qu'il est éphémère et qu'il ne laisse pas toujours le temps aux spectateurs d'ajuster la grille de lecture adéquate, celle qui fait sens¹¹⁵. La nature même de l'espace urbain garantit en partie le bon déroulement de son œuvre (notamment si elle est subversive), parce que les représentants de l'autorité sont logés à la même enseigne que tout spectateur ordinaire et le temps qu'ils réalisent ce qui se passe et qu'ils interviennent pour faire cesser l'artiste, l'action artistique urbaine est bien souvent terminée. Mais dans un

¹¹⁴ Lagnier S., *Sculpture et espace urbain en France*, op. cit., p. 231.

¹¹⁵ Voir l'exemple de la brève du *Provençal* dans l'introduction.

même temps le risque est bien présent, d'être interrompu ou pire de ne pas être vu.

Le caractère éphémère pose aussi la question de la conservation et des processus de « patrimonialisation ». S'il est possible d'assister à l'émergence de l'œuvre et dans un même temps à sa fin, comment en rendre compte ? Il y a un aspect formel et visible de l'œuvre qui est momentané, au-delà duquel l'œuvre n'existe plus que par des traces. De fait, chaque artiste travaille aussi en aval pour que ses actions artistiques urbaines laissent des traces qui en même temps qu'elles rappellent ce qui s'est passé, deviennent elles-mêmes des œuvres : ce sera des vidéos pour Marc Boucherot, un calendrier illustré pour *Le Fleurissement*, des photos pour Véronique Brill, un journal pour Jean-Daniel Berclaz, un catalogue pour Pascale Stauth et Claude Queyrel, etc. L'œuvre est événementielle, situationnelle, et dans un même temps processuelle, « elle ne se présente plus forcément comme un objet repérable, stable, éternel : intervention éphémère, *work in progress*, elle est soumise au temps¹¹⁶. »

Créer l'événement

Du concept de « l'œuvre ouverte¹¹⁷ », mais toujours unique et stable dans sa matérialité (un tableau, une installation, une vidéo peuvent être interprétés de différentes manières mais leur forme et leur contenu sont stables), on en vient à des œuvres différentes dans leur matérialité même. Artistes et publics, considérés habituellement comme agissants dans des secteurs et des temporalités distincts des mondes de l'art (respectivement le monde de la création et celui de la réception) « lisent désormais l'heure à la même horloge : celle du temps

¹¹⁶ *Groupes, mouvements, tendances de l'art depuis 1945, op. cit.*, p. 245.

¹¹⁷ Voir l'ouvrage du même nom, Éco U., Paris, Seuil, 1977.

réel¹¹⁸. » Toutes les actions artistiques urbaines retenues ont une dimension événementielle, ce sont des événements qui visent chacun un objectif : dénoncer des dysfonctionnements de la société contemporaine, mettre au jour des non-dits, donner à voir autrement le paysage urbain, etc. Chacune d'entre elles a un contenu manifeste, qui se donne pour objectif de matérialiser une idée, un état, un sentiment, et d'interpeller à ce propos les citoyens, et non seulement des publics amateurs et initiés à la recherche, en attente de ce type de création.

Les événements se présentent comme réguliers, c'est le cas de la revue *Numéro* de Casa factori renouvelée tous les trois ou quatre mois ; c'est le cas des commémorations du *Fleurissement*, qui ont lieu à un rythme mensuel. Les événements sont à l'inverse uniques et spectaculaires comme *L'Attaque*. D'autres s'inscrivent dans la durée comme le NMH de Frédéric Vaësen. Au-delà de l'acte de création cette qualité d'événement est ce qui permet d'interpeller et d'intéresser les citoyens.

Comme les événements historiques, politiques¹¹⁹, ces événements artistiques ont chacun une durée et une intensité qui leur est propre, mais leurs effets vont bien au-delà du simple effet instantané sur les publics en présence. Ils s'inscrivent dans une histoire de l'art et dans une histoire tout court qu'ils viennent modifier ou transformer. À ce propos on pourra noter le lien de parenté entre *L'Exposition de Marseille*, proposé en 1993 par Intime Conviction Sdf et le projet du musée du Point de vue de Jean-Daniel Berclaz trois ans après. Ces deux projets montrent bien que les préoccupations liées à l'esthétique du paysage urbain marseillais sont dans l'ère du

¹¹⁸ *L'Œuvre d'art et la critique*, L'Université des arts, Paris, Klincksieck, 2001, p. 114.

¹¹⁹ Sur le concept d'événement, voir : « Qu'est-ce qu'un événement » ?, *Terrain*, n° 38, Mars 2002.

temps. En ce qui concerne *L'Attaque* de Marc Boucherot il est intéressant de voir que moins d'un an après est créée au Panier l'association Droit de cité, elle se fixe comme objectif de renforcer les liens sociaux entre les acteurs économiques et les habitants du Panier. Autre exemple encore celui de Véronique Brill dont la présence sur le chantier de démolition du J3 pour « sauver les pierres », a créé l'événement, et amené les ouvriers (qui prenaient au départ l'artiste pour une « fada ») à voir autrement ce chantier, comme un lieu de mémoire, un champ de pierre. À travers l'activité artistique c'est une dimension esthétique et historique du lieu qui est révélée à eux. Événementielles ces créations produisent des effets qui vont au-delà de la simple émotion esthétique, et certaines vont influencer sur la société « historico-réelle¹²⁰ », en produisant un choc, une rupture, à tout le moins une réaction, elles sont susceptibles de modifier notre rapport au quotidien urbain. Après avoir suivi *Le Fleurissement* on est réellement (au moins pour un temps) plus attentif aux plaques commémoratives, après avoir suivi *L'Attaque*, chaque fois que l'on croise le petit train on pense à l'action de rue de Marc Boucherot. On voit différemment l'affichage urbain après avoir vu les revues de Casa factori. Si l'on peut dire de tout l'art qu'il « transforme » le monde, en tout cas notre vision sur ce dernier, l'art dans l'espace urbain le fait peut-être plus directement que toute autre forme de création, par la nature même de l'espace de diffusion, et parce qu'il s'infiltre dans nos parcours quotidiens, s'adresse à un public large et diversifié. C'est une offre qui est faite à tous les citoyens, et dont ils ont l'opportunité - ou non - de se saisir : « Accédant ainsi à un espace public, cette offre ne constitue plus une affaire

¹²⁰ Voir l'analyse de l'expérience esthétique de Vattimo G., *La Société transparente*, Paris, Désclée de Brouwer, 1990.

privée, développant des valeurs singulières, mais interpelle – ou est susceptible de le faire – chaque passant¹²¹. »

Une logique de résistance

Un autre point de convergence tient au fait que chacune des actions artistiques s'articule autour d'une forme de résistance, toutes s'inscrivent dans cette tradition artistique à travers laquelle « dès les années vingt, l'artiste revendique le contrôle de lieux où sera convoqué le "regardeur", et du dadaïsme à l'art conceptuel, la critique de l'institution artistique devient partie intégrante du projet de l'avant-garde : fort des prérogatives que lui confère une autonomie fraîchement conquise, l'artiste décide du terrain et de la manière dont il interviendra, tantôt au cœur du champ artistique, tantôt à ses lisières¹²² ». En l'occurrence, en choisissant l'espace urbain, ces artistes choisissent un espace en marge des lieux habituels et légitimants des mondes de l'art (musées, galeries, etc.), un espace qu'ils partagent avec d'autres, où ils n'ont pas la prérogative et où ils souhaitent s'exprimer sans que leur « message » ne perde de son sens, de son impact, sans qu'il soit « récupéré » à d'autres fins que celles qu'ils se sont fixées (ce qui serait le cas dans un lieu reconnu fonctionnant comme une instance de légitimation¹²³). L'artiste

¹²¹ Pedler E., *Sociologie de la communication*, op. cit.

¹²² Ducret A., « Et où est l'art dans tout ça ? », *Faces*, n° 26, hiver 1992-1993, p. 6-7.

¹²³ A titre d'exemple voir le cas de l'artiste Hervé Paraponaris qui a exposé des objets volés au sein du musée, transformant ses larcins en démarche artistique, voir : Heinich N., *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1998 ; Girel S., « Évolutions et mutations des expériences réceptives dans les arts visuels

est une sorte de héros moderne et révèle simultanément ou spécifiquement : une propension au sacrifice, une capacité médiatrice, l'intégration de traits appartenant à des héros antérieurs, l'aptitude à servir des causes parfois contradictoires¹²⁴. À l'arrière plan de chaque action artistique urbaine c'est alors une logique de résistance qui se fait jour : Frédérique Guétat-Liviani fait acte de résistance contre l'oubli, l'oubli de ceux qu'on considère comme des figures emblématiques de notre histoire. Avec *Le Fleurissement* elle réactive le rite de commémoration et invite les citoyens à regarder ces plaques qui jalonnent les rues de Marseille et qui écrivent à leur manière avec des noms et des dates notre histoire politique, sociale, culturelle. Pascale Stauth et Claude Queyrel font acte de résistance en jouant sur les images de Marseille. F à une vision caricaturale, parfois manichéenne de la ville, ils donnent à voir sa complexité, la pluralité des éléments qui fonde son identité. Leur travail montre comment les points de vue et représentations sur la ville se croisent et se superposent, ils ouvrent le débat et créent un espace de discussion là où les clichés et les idées reçues l'emportent en général. Casa factori fait acte de résistance face à la pollution visuelle de l'environnement urbain et propose des images gratuites, esthétiques, simplement à voir, et qui par leur seule présence dénoncent en creux l'abondance des affiches publicitaires, commerciales, politiques. Marc Boucherot fait acte de résistance aux côtés des habitants du Panier, et sa « sculpture sociale » est une réponse « au processus de folklorisation »

contemporains : sur quelques affaires marseillaises », *Sociologie de l'art*, n° 13, 2000, p. 71-88.

¹²⁴ Voir *La Fabrique des héros*, sous la direction de Pierre Centlivres, Daniel Fabre, Françoise Zonabend, Paris, Maison des Sciences de l'homme, Cahiers d'ethnologie de la France, n° 12, 1998.

orchestré par la municipalité et perçue par les habitants du quartier comme une atteinte à leur dignité. L'action de rue vise à faire reconnaître cette identité de quartier et à mettre en défaut celle qui est construite et mise en scène par les acteurs politiques et culturels de la ville. Jean-Daniel Berclaz s'inscrit lui aussi à sa manière dans une logique de résistance, en proposant des vernissages là où aucun mur ne vient légitimer l'espace, et où aucune connaissance de l'art contemporain n'est requise. Véronique Brill fait acte de résistance en allant à la rencontre de publics qualifiés de difficiles, dont on présuppose qu'ils sont hermétiques à la création contemporaine. Frédéric Vaësen fait acte de résistance en s'installant dans sa roulotte et en adoptant le mode de vie des gens du voyage, transformant un mode de vie stigmatisé et assimilé à une certaine forme de marginalité en démarche artistique.

Si cette logique de résistance peut être repérée chez de nombreux créateurs contemporains, et non seulement pour ceux observés, on observe toutefois qu'elle n'a pas le même impact lorsque les artistes sont en prise directe avec la réalité et en lien étroits avec les « citoyens ordinaires ». Là où le musée et la galerie, en dernière instance, légitimeront et donneront l'accent artistique nécessaire pour qualifier d'artistiques les créations proposées, dans l'espace urbain les artistes sont confrontés à l'épreuve des faits : l'espace urbain et les citoyens peuvent sanctionner et « faire rater » une œuvre. Si logique de résistance il y a, rien ne garantit au créateur qu'elle sera perçue et reçue comme telle : « L'indifférence à laquelle le travail est confronté dans l'espace public est une réaction normale, à attendre et à accepter. Si l'artiste n'est pas prêt à supporter l'indifférence vis-à-vis de son travail dans l'espace public, il vaut mieux pour lui exposer dans les galeries ou les musées, là où les gens vont pour voir de l'art, et là où

l'indifférence qu'on porte à l'œuvre aussi réelle que celle de la rue est moins perceptible¹²⁵ ».

¹²⁵ Conversation entre Thomas Hirshhorn et François Piron, *Trouble*, n° 1, 2002, p. 58.

La ville, un espace d'exposition à risques

L'espace urbain, un lieu d'exposition aux contraintes spécifiques

Exposer dans l'espace public, hors du cadre légitime et légiféré, n'est donc pas, aujourd'hui encore, une pratique aisée. Cette étude en pointant les problèmes et difficultés rencontrés par les artistes est aussi l'occasion de mettre en question la procédure imposée aux artistes, qui se retrouvent souvent condamnés à des actions à la limite de la légalité parce que les règles qui leurs sont imposées nuisent au processus créatif. Par ailleurs, ils ne savent jamais à l'avance si leurs propositions seront pleinement réalisées. Si Marc Boucherot a eu l'autorisation de bloquer la circulation et a pu mobiliser les forces de l'ordre à plusieurs reprises et notamment pour établir un record de vitesse en trottinette, pour repeindre une rue de Marseille en rose, à l'inverse Véronique Brill (dont le travail est pourtant bien moins subversif) se heurte régulièrement aux différents services de la ville, simplement parce que les pierres avec lesquelles elle crée ses guetteurs sont, en tant que pierre de rivage, considérées comme des biens publics. Régi par une législation rigoureuse, l'espace urbain recèle des contraintes tout à fait spécifiques auxquelles l'espace clos et privé (les galeries) ou institutionnel (les centres d'art, les musées) échappent en partie. Les lieux de l'art sont contraignants d'emblée mais, en leur sein, tout (ou presque) est permis, à l'inverse l'espace urbain *a priori* espace de liberté devient le lieu de tous les dangers.

Trouble de l'ordre public, nuisances sonores et visuelles, détournement d'objets considérés comme bien public, sont autant de risques potentiels pour les créateurs. Leurs créations, à défaut d'être perçues esthétiquement et artistiquement, à défaut de se dérouler dans l'indifférence générale, peuvent être

assimilées à des actes « hors la loi ». L'espace urbain est régi par un ensemble de règles et de normes liées à la sécurité et au respect du bien commun qui est particulièrement contraignant pour l'expression artistique. Chaque intervention nécessite une procédure complexe : demande d'autorisation en bonne et due forme (aux services municipaux, en général plusieurs services sont concernés : de la sécurité à la culture en passant par les espaces verts), respect des consignes de sécurité. Pas un artiste - parmi ceux rencontrés - qui n'aient eu, à un moment ou un autre de son parcours, maille à partir avec des responsables de la ville ou avec les forces de l'ordre. Pour ses performances de Land art Véronique Brill doit s'engager à respecter les consignes suivantes : « les rochers et galets employés ne devront pas quitter la plage du Prohète ; le principe du libre accès au rivage devra être respecté ; les organisateurs devront veiller à ne causer aucune nuisance à l'environnement¹²⁶ ». Frédéric Vaësen aura toutes les peines du monde, et notamment le dimanche, à faire respecter l'arrêté municipal qui lui octroie plusieurs places de parking. Dès qu'il déplacera sa voiture multicolore, à son retour le panneau de stationnement aura été déplacé et la place prise par une voiture, l'automobiliste marseillais reprenant ses droits et trouvant justifié que sa voiture soit garée à cet emplacement, acceptant mal de se faire déloger pour une voiture multicolore et pour des motifs artistiques.

Parfois c'est l'inverse qui se produit et le caractère public de l'espace urbain vient servir les artistes. Deux anecdotes le montrent : Frédérique Guétat-Liviani raconte que lors d'une intervention de Pedro Lino et son collectif de défense et d'aide

¹²⁶ Extrait d'un courrier adressé à Véronique Brill, daté du 2 octobre 2000, émanant de la Direction générale de la communication et des relations extérieures.

au Sdf, des policiers prêts à intervenir (pour stopper le rassemblement qui ressemblait selon eux plus à une manifestation susceptible de mal tourner qu'à une performance d'artistes), ont finalement renoncé à intervenir face à l'arrivée d'un car de japonais, qui à l'inverse des policiers ont trouvé l'événement extrêmement intéressant et s'y sont spontanément mêlés. Face au risque de voir leur intervention policière donner une mauvaise image de Marseille aux touristes, et face au risque de passer pour des censeurs, ils ont finalement laissé faire. La qualité publique de l'espace a dans ce cas servi rempart contre l'autorité prompte à interdire. Frédérique Guétat-Liviani va jusqu'à dire : « Par expérience, dans la rue, on est plus protégé que dans des espaces clos. [...] Dans la galerie il y a une situation de force qui bloque la relation, les choses sont déjà convenues la relation déjà normée : "entre gens de bonne compagnie" ».

Autre exemple, lors de *L'Attaque du petit train*, la présence de l'épouse du Commissaire du quartier aurait permis (c'est ce qui se raconte mais rien ne permet de le prouver) que l'action se déroule jusqu'à son terme et évité à l'artiste d'être emmené *manu militari* par les forces de l'ordre en présence. Présente par hasard sur les lieux dès le début de l'action de rue, et juste avant que les policiers n'interviennent, elle aurait appelé son mari pour lui signaler que l'événement était filmé par TF1, ce dernier aurait à ce moment là donné le contre-ordre de laisser faire. Là-encore, entre deux risques : celui de ne pas appliquer *stricto sensu* la loi face à ce trouble de l'ordre public, et d'autre part le risque de faire une bétise et de passer aux yeux de tous les téléspectateurs pour des censeurs, pour des détracteurs de l'art contemporain, les forces de l'ordre ont préféré temporiser et reporter leur intervention. L'espace public est ainsi paradoxalement un espace aux contraintes particulièrement fortes et prégnantes, puisque des interventions d'artistes

peuvent être perçues comme des « troubles de l'ordre public », mais dans un même temps parce que cet espace est public, partagé, commun, toute intervention trop autoritaire, trop précipitée de la part des forces de l'ordre est d'emblée visible et peut se retourner contre ses instigateurs. De fait, si les artistes s'exposent à des résistances, rejets et procès, ils bénéficient dans un même temps d'une liberté d'expression et d'une « marge de manœuvre » à l'échelle de l'espace où ils interviennent, le répertoire des possibles en terme de création est plus large que dans l'espace circonscrit et légitimant de la galerie ou du musée.

La prise de risque et la notion d'imprévu

Le risque de ne pas être vu et perçu est bien réel et présent dans l'espace urbain, en revanche la potentialité d'être vu et perçu par un plus grand nombre de personnes est elle aussi bien réelle et présente. À défaut de s'adresser à un public d'amateur et de connaisseurs, ces artistes s'adressent au « tout public » et sont confrontés dans un même temps à leur public et à leur non-public, à leurs amateurs et à leurs détracteurs. Thomas Hirschhorn, a une position forte par rapport à cela, il rapporte à ce sujet : « David Hammons, dont j'admire le travail, a dit : "Le public de l'art contemporain est le pire qui existe. Il est sur-instruit et conservateur, il est là pour critiquer et non pour comprendre, il n'éprouve jamais de plaisir. Pourquoi devrais-je consacrer du temps à travailler pour ce public ? C'est comme de se mettre dans la gueule du loup. De fait, je refuse d'avoir à faire avec cette audience, je préfère m'adresser au public de la rue. Il est bien plus humain et son opinion vient du cœur. Il n'a aucune raison de jouer un rôle, il n'a rien à gagner ni à perdre." J'ai fait plus de quarante projets dans l'espace public. Des projets que personne n'a vus, et des projets que beaucoup de gens ont vus. Lorsqu'on travaille dans l'espace public, il y a

toujours des situations imprévues, des moments plein de grâce, parfois conflictuels et il est normal que l'artiste les assume¹²⁷. » Tous les artistes rencontrés intègrent cette notion de risque et d'imprévu, Frédérique Guétat-Liviani en parle de manière récurrente : « On prenait en compte la notion de risque, on cherchait cela même [...], à chaque fois il se passait quelque chose qui n'était pas prévu¹²⁸ ». Claire Ayard qui a travaillé sur le travail de Marc Boucherot rappelle « qu'il est tout à fait conscient des risques pouvant être encourus et cherche à maîtriser le plus possible les dérapages potentiels, il y a un énorme travail de préparation avec les complices volontaires, il s'agit d'une prise de parole collective sous une forme d'expression artistique. Cette attitude artistique là cherche à s'inscrire dans l'acte de dénonciation et prend du sens dans le champ social. Quand elle entre dans la galerie d'art et au musée, c'est en tant que trace, il y a l'effet de l'après-coup ou du décalage, mais l'idée reste intacte¹²⁹. » On pourrait appliquer ce constat à tous les artistes du corpus. Le risque majeur tient à la nature de l'espace de diffusion. Avant de s'inscrire dans le champ de l'art, c'est dans le champ social que ces créations prennent place et autour de valeurs et de critères esthétiques non spécifiques à l'art. C'est au moment de leur réalisation, de leur présentation, que la potentialité qu'elles se transforment en événement artistique émerge. Et rien ne garantit à l'artiste que cela va fonctionner. Les qualités artistiques sont donc attribuées après coup et parce que l'œuvre a « marché », que les publics en présence ont suivi, vu, assisté, etc. à l'action artistique

¹²⁷ Conversation entre Thomas Hirschhorn et François Piron, *Trouble*, n° 1, 2002, p. 56-57.

¹²⁸ F. Guétat-Liviani (entretien).

¹²⁹ Ayard C., « Le cas Boucherot », communication au colloque *Et maintenant, qu'est-ce qu'on fait ?*, organisé par l'association Artifices à Apt, les 16 et 17 mai 1998.

urbaine : « Le spectateur est ainsi amené à se déplacer pour constater un travail, qui n'existe en tant qu'œuvre que par la grâce de ce constat¹³⁰. »

Par ailleurs, le contact direct avec le public, sans médiation, constitue aussi un risque : « En prétendant – et aucune instance ne peut ni garantir, ni invalider cette prétention – transmuier des valeurs locales en valeurs universelles, l'artiste qui vise à la reconnaissance s'inscrit de fait dans une logique de défi qui suppose une réponse, une réaction et/ou un débat¹³¹. » Les œuvres sont propulsées dans l'espace public, invitant les multiples citoyens qu'elles atteignent à se sentir concernés, à s'exprimer.

C'est une des pistes de recherche intéressante à développer et qui renvoie plus généralement à la complexité de construire une sociologie de l'œuvre et des publics face aux formes de créations contemporaines. Il faut d'emblée accepter de considérer les attitudes parfois déroutantes et inattendues de certains spectateurs comme une forme possible de la réception. Le non-public est souvent assimilé à l'ensemble des personnes qui rejettent l'art contemporain et le critiquent. Or, avec les formes de création actuelles rejets et résistances peuvent être des attitudes légitimes et cohérentes¹³². Si l'attitude réactive est effectivement celle de bon nombre de spectateurs, et souvent le fait de spectateurs "profanes", elle doit être nuancée et ne doit pas être systématiquement assimilée à un rejet. Sans quoi, comme le montre J.-M. Leveratto on induit "une mésestimation

¹³⁰ Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 30.

¹³¹ Pedler E., *Sociologie de la communication*, op. cit.

¹³² Girel S., « Évolutions et mutations des expériences réceptives dans les arts visuels contemporains : sur quelques affaires marseillaises », op. cit.

de la compétence intellectuelle des gens ordinaires¹³³" et on annule "la capacité du spectateur ordinaire à juger de la qualité esthétique¹³⁴", dès lors que son jugement s'écarte de celui habituel des initiés et dès lors que sa réception n'est pas légitime et conforme à celles des experts et amateurs. À travers certaines créations les artistes parviennent à interpeller des publics différents de ceux connus et attendus dans les lieux de l'art et dont l'expérience réceptive se cristallise autour d'éléments non spécifiquement artistiques ou esthétiques, faisant du rejet une attitude légitime et loin d'être ratée la réception est en adéquation avec l'œuvre et son contenu. Bien que réfractaires ils n'en sont pas moins « public » de l'œuvre et montrent leur capacité à s'intéresser à l'art, justement quand cet art les questionne directement dans un espace quotidien.

De l'interdiction à la légitimation, des situations paradoxales

Dans l'espace urbain, la reconnaissance et la légitimation des propositions artistiques est ainsi pour une grande part l'œuvre des publics, amateurs d'art ou simples citoyens, qui sont les garants de la réussite ou de l'échec (à tout le moins de l'insuccès de la création proposée). Paradoxalement, en marge des instances de légitimation propres aux mondes de l'art, il devient possible que des objets, des événements au départ qualifiés d'illégitimes voire d'illégaux, acquièrent une valeur esthétique et artistique et soient finalement inscrits dans « le jeu » ou sur « le site » (selon l'expression de Anne Cauquelin), dans « le champ » (selon l'expression de Pierre Bourdieu), dans le monde de l'art contemporain (selon l'expression H. S.

¹³³ Leveratto J.-M., *La Mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000, p. 10. Voir en annexe la note de lecture sur cet ouvrage à paraître dans la revue *Sociologie de l'art*, n° 14.

¹³⁴ *Ibid.* p. 13.

Becker) : « Historiquement il est justifié de dire que, en créant des œuvres qui ne sont pas conçues et montrées pour le milieu de l'art (musée, centre d'art, galerie) les artistes réagissent devant le modèle du "cube blanc", l'origine des interventions dans le milieu urbain est sans doute fondamentalement à trouver dans la volonté des artistes de conserver un lien avec la réalité dans laquelle ils vivent et qui les inspire. C'est pourquoi l'enjeu est d'abord public, voire politique, et ensuite artistique¹³⁵. »

Avec certaines créations du corpus « on est certes loin des "beaux-arts" et de la contemplation esthétique, mais l'objet n'en existe pas moins, et fait émerger de manière symptomatique la complexité d'une analyse sociologique des publics de l'art et de leur réception, notamment lorsqu'il s'agit de création contemporaine dans le domaine des arts visuels », chaque « création n'est légitimée ni par son seul contenu (qui prête à équivoque et ne se distingue pas de manière explicite du non-art), ni par les lieux de sa diffusion (qui ne sont pas nécessairement des lieux reconnus et légitimants des scènes de l'art [...]), ni enfin par son public très diversifié qui ne peut être assimilé aux publics des amateurs d'art contemporain décrits par les enquêtes sur les pratiques culturelles »¹³⁶.

À la question de la réussite ou non de l'intervention dans l'espace urbain vient ainsi s'ajouter la question de l'évaluation artistique : l'œuvre peut être réussie au vu du public, mais ne jamais être reconnue comme étant de l'art. Deux points de vue doivent être analysés conjointement pour comprendre le moment de passage qui permet à ces événements, formes et

¹³⁵ *Groupes, mouvements, tendances de l'art depuis 1945, op. cit.*, p. 243.

¹³⁶ Girel S., « L'art contemporain, ses publics et non-publics : le paradoxe de la réception face aux nouvelles formes de création », *op. cit.*

objets de devenir des œuvres, à tout le moins des actions artistiques urbaines : le premier se construit par rapport à leur signification sur la scène de la vie quotidienne et pour les citoyens auxquels les artistes s'adressent ; le second se construit au regard de ce qui est « art » sur la scène artistique contemporaine. Sur ce deuxième point de vue, reconnaître et légitimer c'est-à-dire intégrer ces propositions au corpus des œuvres reconnues comme telles, nécessite qu'elles soient en adéquation avec un certain nombre de critères d'évaluation, critères reconnus par les experts et acteurs influents de l'art comme faisant foi à un moment donné. À ce propos, aucun des artistes choisis n'improvise, et si certains jouent avec les aléas et imprévus, leurs propositions sont préparées, il y a une intentionnalité à leur geste et, dernier point, leur travail s'inscrit dans une tradition artistique parfois marginale mais néanmoins bien identifiée.

Tous les cas étudiés ont, d'une manière ou d'une autre, fait l'objet de résistance de la part des instances de légitimation que ce soit celles de l'art ou celles de la ville. C'est par les publics profanes que les créations ont d'abord été reconnues, elles n'ont acquis le statut de « candidat à l'appréciation » pour la doxa¹³⁷ et pour les responsables politiques et institutionnels que dans un second temps.

Lors de l'intervention de Sabyne Barthélémy, les habitants de l'immeuble voisin ont voulu appeler la police. Pascale Stauth et Claude Queyrel au moment du salon d'art contemporain *Art Dealers*¹³⁸, dans la logique de leur projet DCPM, et en

¹³⁷ Terme emprunté à Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p. 51.

¹³⁸ Le salon *Art Dealers* a été organisé tous les ans depuis 1996 par Roger Pailhas (galerie Pailhas), il présentait des galeries françaises et étrangères et se tenait au mois de mai, à Marseille.

collaboration avec Diem Perdidi¹³⁹, ont proposé de mettre dans les jardins du Pharo, face au Vieux-Port (ce qui signifie aussi face à la galerie Pailhas et visible de « tout Marseille »), une œuvre composée d'ampoules formant des lettres lumineuses qui reprenaient le nom du salon. Leur proposition a été refusée par la ville, pour des motifs spécieux, alors que formellement et visuellement, elle ne présentait pas de grandes différences avec certains des panneaux publicitaires qui jalonnent la ville. Casa factori s'est vu purement et simplement interdire l'affichage des premières revues. *L'Attaque du petit train* a conduit Marc Boucherot « tout droit devant un prétoire de justice¹⁴⁰ ». Jean-Daniel Berclaz, d'abord suivi et soutenu par la ville ne l'a plus été, ce désintérêt a précipité « la fermeture » (plutôt la désertion) du musée du Point de vue. Véronique Brill n'avait toujours pas l'accord de la ville quelques jours avant sa performance au Prophète, sa proposition préalable d'intervenir sur la plage du Prado avait purement et simplement été refusée. Frédéric Vaësen souhaitait s'installer avec son *NMH* dans un endroit plus en vue et passant, il s'est retrouvé sur un parking public à côté de la Capitainerie. Rejets, résistances, procès sont le lot commun des artistes qui interviennent dans l'espace urbain et plus souvent le fait d'instances politiques et institutionnelles que d'individus.

Mais, pour certains le paradoxe est complet puisque après avoir mis en péril leurs projets et refuser leur création, les institutions (artistique, politique, etc.) les ont non seulement acceptées mais achetées : c'est le cas des revues murales de Casa factori qui sont partie intégrante de la collection du fonds communal de la ville de Marseille ; c'est le cas de Marc Boucherot dont les

¹³⁹ Autre association marseillaise.

¹⁴⁰ Source : « L'art déboule à Marseille », *Télérama*, n° 2336, 19 octobre 1994.

Galleries contemporaines des musées de Marseille ont acquis la vidéo de *L'Attaque du petit train* ; c'est le cas encore de Véronique Brill qui élabore aujourd'hui un projet avec les responsables du Port autonome ceux-là même qui refusaient ses guetteurs, etc. Ce qui, à un moment donné, a pu être perçu comme subversif, dérangeant, intègre la norme : « De perturbateur ou de relationnel sur un mode polémique, l'art d'intervention tend à se faire décoratif, changé en ornement convenu du paysage de l'art¹⁴¹. » Le processus est alors des plus paradoxaux, illégitime au départ, l'œuvre intègre ensuite l'institution à laquelle elle cherchait justement à échapper. Parallèlement et c'est ce qu'il semble intéressant de noter, les citoyens, les « citoyens ordinaires », parmi lesquels les profanes en art contemporains sont largement plus nombreux que les amateurs et connaisseurs, réservent un accueil plutôt favorable aux créations et parmi les artistes du corpus aucun ne déplore de problèmes majeurs avec les publics en présence. Au pire les citoyens sont indifférents, là où les responsables politiques et institutionnels « sanctionnent ». Dans la plupart des cas étudiés c'est l'adhésion et l'intérêt marqué des citoyens qui ont prévalu.

¹⁴¹ *Groupes, mouvements, tendances de l'art depuis 1945, op. cit., p. 264.*

***De l'art public à l'art partagé : le citoyen, un « spectateur¹⁴² »
pas comme les autres***

Les citoyens, des non-publics aux complices

Ces nouvelles formes de création, moins conventionnelles, en prise directe avec la scène de la vie quotidienne, intégrées dans l'espace urbain, nécessitent de la part des récepteurs, qu'ils soient amateurs d'art ou citoyens, une réévaluation de leurs schèmes cognitifs et interprétatifs : la relation esthétique à la ville s'enrichit et se diversifie, les rues et les murs de la ville deviennent des espaces d'exposition supplémentaires, qui, en marge des lieux reconnus et légitimés sur la scène de l'art proposent de nouvelles expériences réceptives, engagent les citoyens – sans démarche intentionnelle et préméditée – à rencontrer l'art et les artistes de leur temps. De non-publics, les citoyens deviennent public potentiel.

Si l'on a parlé du risque de ne pas être vu, parallèlement en descendant dans la rue, les artistes renouent avec le public, engagent avec lui un face-à-face sur un terrain commun et partagé, l'espace public : « L'exposition et les œuvres deviennent le lieu de rencontre et d'interaction des différents récepteurs, un espace de discussion, parce que leur contenu manifeste ou leur modalité de diffusion réfèrent à des sphères différentes, et non seulement artistique ou esthétique¹⁴³. »

En investissant l'espace public ces artistes engagent le dialogue avec les citoyens et attendent de lui une attention, une réaction,

¹⁴² Selon l'expression citée par Augoyard J.-F., « L'action artistique dans l'espace urbain », *op. cit.*, p. 18

¹⁴³ Girel S., « Évolutions et mutations des expériences réceptives dans les arts visuels contemporains : sur quelques affaires marseillaises », *op. cit.*

une réponse. Leur engagement personnel s'exprime à travers la forme artistique, ils cherchent à confronter leur point de vue particulier avec celui des citoyens qu'ils interpellent. Les œuvres sont propulsées dans l'espace public, invitant les divers groupes qu'elles atteignent à se sentir concernées, à s'exprimer : « Univers de l'anonymat et de la répétition des attitudes, la rue est le lieu par excellence de la rencontre¹⁴⁴. » Par leur action, les artistes sortent de l'anonymat et leur attitude « détone » des attitudes routinières que l'on peut observer dans la rue. Parallèlement les citoyens qui prennent part à l'action artistique et y prêtent attention sortent aussi de l'anonymat en devenant « public », parfois même complices, leur attitude est là aussi différente de celles routinières qu'ils avaient avant que l'action artistique ne les interpellent.

Chacun s'engage d'une certaine manière pour Marseille, pour défendre l'image de la ville, une catégorie spécifique de population, préserver l'environnement urbain, etc., et cet engagement se traduit par la réalisation d'un événement. C'est ce que l'on observe à travers ces créations, le processus créatif à l'œuvre révèle son efficacité et sa capacité d'expression, sa propension à combler des attentes implicites de la part des citoyens : « L'artiste est capable de rendre sensibles des processus auxquels nous ne prêtons guère attention, même si nous les connaissons par ailleurs¹⁴⁵. »

En investissant l'espace public ces artistes engagent le dialogue avec les citoyens et attendent de lui une attention, une réaction, une réponse. À la différence de l'art public et des œuvres qui résultent d'une commande il n'y a pour aucun des artistes rencontrés eu de réactions de rejets, l'instauration d'un dialogue et l'échange direct, semblent garantir et préserver les

¹⁴⁴ Ardenne P., *L'Art, l'âge contemporain*, op. cit., p. 322.

¹⁴⁵ Tiberghien G. A., *Art, nature, paysage*, op. cit., p. 192.

relations. Le caractère éphémère est lui aussi gage de réussite, du fait que l'œuvre « se détruit par elle-même », le citoyen n'a pas besoin de marquer sa désapprobation. À l'image de tous les problèmes de rejets décrits par Nathalie Heinich et Dario Gamboni concernant l'art dans l'espace public, il semble bien que ce soit le principe même de l'art de commande qui pose problème aux citoyens. Dans le cas d'œuvres de commande « les récepteurs constituent [...] le dernier maillon de la chaîne de l'art : l'œuvre est créée par un artiste, choisie par un comité d'experts sur des critères connus de lui seul, et exposée dans l'espace urbain. Si l'artiste et le comité d'experts inscrivent l'œuvre dans un parcours de l'art, ce parcours n'est pas nécessairement perçu de la même manière par les habitants du quartier. L'origine du rejet n'est pas seulement liée aux qualités esthétiques de l'œuvre¹⁴⁶. » Le dialogue est en quelque sorte rompu : le citoyen (qui est en droit de donner son avis) face à une procédure dont il est exclu, réagit d'autant plus fort, et sa réaction est, très certainement et bien souvent, plus tournée contre ceux qui décident pour lui de ce qui sera placé dans l'espace urbain, que directement vers l'artiste ou l'œuvre. Lorsque l'artiste intervient de manière individuelle et sans l'aval d'une commission, la liberté laissée au citoyen de s'intéresser ou non, d'aimer ou non, est de nature à créer des conditions de rencontres favorables à l'échange. L'art dans la rue laisse chacun libre de jouer ou non le jeu, mais dès lors qu'il le joue c'est un choix personnel, et qui par conséquent crée des conditions favorables à la réception. Chaque passant se retrouve acteur, participant, il n'a pas un rôle passif, qu'il peut avoir dans un musée, ni un rôle coaché, comme ce peut-être le

¹⁴⁶ Girel S., « Évolutions et mutations des expériences réceptives dans les arts visuels contemporains : sur quelques affaires marseillaises », *op. cit.*, p. 71-88.

cas du public dans les émissions télé. Il n'a pas de rôle à tenir si ce n'est celui qu'il a envie de tenir.

Chacune des actions artistiques, montre que la connivence des artistes avec des publics habituellement indifférents ou réfractaires à la création contemporaine prend forme dans l'espace urbain. Absents des lieux de l'art comme tendent à le montrer les enquêtes sur les publics, les « individus ordinaires » montrent dans ces exemples leur capacité de se sentir concernés et de s'impliquer auprès de certains artistes. Ces artistes, en prise directe avec les citoyens, réalisent (et sans que soit forcément leur dessein) le programme d'une politique de démocratisation qui défend l'accès à l'art pour tous.

Pourtant face à cet engouement populaire pour certains artistes c'est un autre problème qui émerge : celui de la validité artistique, comme si le fait de plaire ou de séduire des publics populaires et profanes constituait en soi quelque chose de suspect. Le mythe de l'artiste maudit n'a pas encore totalement disparu et lorsque les artistes créent de nouveaux réseaux de sociabilité autour de leur création, c'est à dire un « système de relations directes, de personne à personne, qui relie divers individus, autour, dans ce cas, d'un devenir local, sans toutefois que ces relations acquièrent un caractère fusionnel, actif ou organisé¹⁴⁷ », cela interroge et surprend. Et du côté de l'art contemporain on va reprocher à ces artistes de se transformer en animateurs sociaux : lorsque l'art emprunte d'autres voies et joue sur l'événementiel ou la convivialité, démocratisation rime pour certains avec désacralisation et vulgarisation, on passerait de l'élitisme à la kermesse. C'est toute la problématique

¹⁴⁷ Amphoux P., Ducret A., « La mémoire des lieux », *Cahiers internationaux de sociologie*, LXXIX, 1985, p. 197-202, p. 200.

« populisme-misérabilisme¹⁴⁸ » *versus* « élitisme » qui se rejoue, comme s'il n'était pas possible de « décentrer » le raisonnement et de penser certaines pratiques et comportements culturels en eux-mêmes, c'est-à-dire autrement qu'en les comparant à ceux reconnus et valorisés des « élites », ou autrement qu'en les surdéterminant, en les transcendant. D'un côté on disqualifie, de l'autre on « surqualifie », il y a très certainement une attitude intermédiaire à trouver.

C'est la nature même des créations (formes, « programme pragmatique ») et le lieu de la diffusion qui créent la complicité entre certains artistes et les citoyens, et si l'on est surpris que cela fonctionne et que les citoyens (« citoyens ordinaires » profanes en matière d'art) soient attentifs et intéressés par des créations considérées par les experts eux-mêmes comme déroutantes, c'est bien qu'on supposait qu'ils n'en avaient pas les « capacités ». Les exemples choisis montrent l'inverse, et pour nombre d'entre eux si les publics en présence sont quantitativement peu importants, cela ne pose pas de problème aux artistes parce qu'ils ne cherchent pas à plaire à beaucoup mais à interpeller certains : « La question du public, comme ça, est-ce que j'atteins un quota, journalier, est-ce que je compte les gens qui viennent, je ne le fais pas¹⁴⁹ », « après tout qu'est-ce que ça peut faire qu'il y en ait un ou deux, trois, c'est pas grave, ça suffit¹⁵⁰ ».

Les publics des actions étudiées s'ils sont statistiquement aux antipodes de ceux connus et attendus sur les scènes de l'art, sont loin d'être réfractaires ou indifférents ils sont parfois même les complices de l'artiste. Les réactions ne sont jamais

¹⁴⁸ Voir Passeron J.-C., Grignon C., *Le Savant et le populaire*, Paris, Seuil, 1989 ; et plus récemment Leveratto J.-M., *La Mesure de l'art*, *op. cit.*

¹⁴⁹ J. Yvon (entretien).

¹⁵⁰ F. Guétat-Liviani (entretien).

agressives, et comme le dit Frédérique Guétat-Liviani « c'est peut-être aussi parce qu'on est à Marseille, il y a une folie, qui est tolérée ici. Une folie peut-être marseillaise. »

Des publics inhabituels et inattendus

Comment considérer les habitants de Bassens, les minots et habitants du Panier, les passants, la famille Piazza, ce vieux monsieur qui pensait acheter une roulotte ? Comme des publics de l'art contemporain ? On est pourtant bien loin des publics habituels des lieux de diffusion de l'art contemporain : Pierre Bourdieu et Alain Darbel dans *L'Amour de l'art*¹⁵¹, Olivier Donnat dans les versions successives des *Pratiques culturelles des français*¹⁵² ont montré que les amateurs d'art contemporain sont issus des professions les plus « hautes » dans la hiérarchie des professions ; Nathalie Heinich rappelle que « les chances de se trouver confronté à l'avant-garde la plus radicale sont statistiquement limitées : en 1990, 58 % des français déclaraient n'être jamais allés dans une galerie d'art, 43 % dans une exposition temporaire¹⁵³ ». Les publics considérés dans cette recherche sont donc *a priori* les membres du non-public. L'observation et les résultats de cette étude montrent qu'ils sont différemment "public".

Les publics des actions artistiques observées (en dehors de ceux qui appartiennent au milieu de l'art) sont singuliers et échappent au modèle explicatif et aux catégorisations des enquêtes sociologiques, parce que ce n'est pas leur situation socio-démographique, socio-professionnelle et socio-culturelle seules qui peuvent expliquer leur intérêt et la nature de leur motivation pour ces formes de création. À l'inverse, ces publics

¹⁵¹ Paris, minuit, 1985.

¹⁵² Paris, La Documentation française, 1990 et 1997.

¹⁵³ Heinich N., *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, op. cit., p. 178.

ont le profil-type des non-publics. Public d'un artiste et d'une œuvre, et non de tout ou partie de la création contemporaine, l'expérience esthétique qu'ils vivent, n'est pas une expérience artistique telle qu'on l'imagine habituellement et elle ne constitue pas pour eux la première étape d'un parcours d'amateur d'art contemporain, mais plus simplement une expérience sociale, certes exceptionnelle en regard des expériences banales de la vie quotidienne, mais comme peuvent l'être certaines rencontres dans d'autres circonstances, au café du coin, par exemple.

D'une certaine manière ces artistes amènent une réponse à la question de H.R. Jauss : « Quel est le rapport de la fonction esthétique avec les autres fonctions de l'activité humaine dans la vie quotidienne¹⁵⁴ ? » Ces artistes ne sont ni des artistes-animateurs sociaux, qui résolvent ou tentent de le faire, *via* l'art des problèmes de société, ni des médiateurs culturels, qui par leurs actions auprès « d'individus ordinaires » font un travail d'initiation à la création contemporaine. Ni l'une ni l'autre de ces explications ne semblent correspondre aux situations observées, chacune semble réductive et chacune donne l'impression d'esquiver la réalité, de passer à côté de ce qui se passe réellement, concrètement et humainement entre ces artistes et leurs publics. Ils ne sont pas sous l'influence de l'institutionnalisation et des politiques de démocratisation¹⁵⁵ qui cautionnent « l'art civique [...] conçu comme une avant-garde institutionnelle pour assurer le travail de restauration du lien social¹⁵⁶ ». Pour les uns et les autres c'est de leur propre initiative que cet échange avec un public inhabituel a pris forme : « En ce qu'elle déplace l'énergie artistique du champ

¹⁵⁴ Jauss H. R. , *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 129.

¹⁵⁵ Voir l'analyse de Jeudy H. P., *Les Usages sociaux de l'art*, Paris, op. cit.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

de l'intimité à celui de la présence publique rayonnante, l'intervention artistique [dans l'espace urbain] requalifie rôle et fonction de l'artiste, désignant ce dernier comme un missionnaire inattendu de l'âge démocratique : un apôtre de la transivité sociale, celui qui vient apporter l'art là où il n'était pas jusqu'alors d'usage ou de tradition qu'on put s'y confronter. Abolition de la distance physique entre œuvre et spectateur tandis que l'esthétique de représentation cède devant celle de la présentation¹⁵⁷ ». S'ils vont à la rencontre des citoyens, en revanche ils vont à l'encontre de d'une forme d'art social qui suppose de manière implicite que les publics auxquels les artistes s'adressent sont dans l'ignorance ou l'erreur, et que eux artistes ont la capacité à travers leurs œuvres de leur faire prendre conscience d'une vérité. Il s'agit là encore, même si c'est pour les dénoncer, de créer des catégories et une hiérarchie des objets différente de celles vécues par spectateurs ordinaires. Endosser ce rôle consisterait pour eux à se positionner « au-dessus » et en tant que qu'artiste imposer une vision de la réalité qui n'est pas celles des publics. Or là, à l'inverse on assiste à la réhabilitation du point de vue de l'individu ordinaire. Dans les expériences relatées sans que cela soit énoncé aussi clairement on retrouve cette volonté affichée par certains de rompre à la fois avec une vision élitiste de l'art, sans pour autant faire de l'art démagogique. Chacun des artistes tisse des relations esthétiques originales avec des publics inhabituels, sans pour autant se couper des publics connus et attendus des mondes de l'art, mais incitant les premiers à s'intéresser à la créations contemporaine et les derniers à aller à la rencontre de l'art en dehors des lieux qu'ils fréquentent habituellement. Incitant de fait les uns et les autres à se rencontrer.

¹⁵⁷ *Groupes, mouvements, tendances de l'art depuis 1945, op. cit., p. 263.*

La question de l'expérience esthétique, à travers cette étude, s'articule autour d'une vision large et non autour de l'expérience du beau ou de la seule contemplation esthétique. Dans le domaine de l'art, au niveau du goût, les critères qui fondent les préférences se déclinent en plusieurs types : critères subjectifs, liés aux attentes personnelles de chacun ; critères artistiquement, liés aux qualités de l'œuvre, au travail qu'elle représente, ou à la technique employée ; critères contextuels ou conjoncturels, liés au statut que ces œuvres ont par rapport à la création contemporaine ; critères esthétiques liés à l'effet produit par l'œuvre, enfin, les critères interprétatifs, liés au thème de l'œuvre, au « message » implicite dont elle est porteuse. On pourrait citer ici H. R. Jauss et son analyse en terme de poïesis, catharsis et aisthesis ; Panofsky pour qui l'œuvre est d'emblée plurielle et révèle différents niveaux de sens : l'œuvre d'art, quelle qu'elle soit, a simultanément un sens phénomène, auquel correspondent la description élémentaire du sujet abordé, l'identification détaillée des objets représentés ; un sens signification, que l'on décode à l'aide de sources extra-iconographiques, et qui nous indique quelles significations l'artiste a voulu attacher à son œuvre ; un sens document, qui peut s'atteindre par voie herméneutique et qui consiste à décoder les sens implicites de l'œuvre, fût-ce à l'insu de son créateur.

Lors du dernier séminaire « Anthropologie de l'expérience esthétique », organisé en association avec le ministère de la Culture dans le cadre de l'appel d'offre ethnologie de la relation esthétique¹⁵⁸, Jean-Claude Passeron a évoqué la difficulté de décrire ce qui provoque l'effet esthétique, ce qui produit l'attention et l'intérêt, ou plus simplement le plaisir. Il décrit les composantes de l'expérience esthétique suivant une liste de

¹⁵⁸ 10 et 11 octobre 2001, Ehess/Shadyc, Marseille.

critères dont la présence d'une seul suffit, et qui peuvent s'amalgamer selon des compositions extrêmement variées. Ces critères, qu'il désigne sous le terme d'effets sont : l'effet de sensualité, de structuration, de retentissement, de complicité sociale, de légitimité, idéologique, etc. Leur diversité et pluralité montrent la difficulté de saisir et analyser l'expérience esthétique.

C'est cette piste qui aujourd'hui doit faire l'objet d'une systématisation, mais sur le terrain et en se confrontant à ce qui se passe *in situ*. Il faut croiser dans l'analyse les différents éléments en présence et répondre simultanément à la question : quel public pour quelles expériences esthétiques. Cela implique de croiser les points de vue, et d'intégrer la question de la ville et de l'urbanité, de l'art contemporain, de la vie quotidienne, etc. Il faut se donner les moyens de comprendre la diversité des expériences esthétiques à défaut de définir des expériences de l'art.

En fait, si l'on s'enferme dans une analyse en terme de monde de l'art, en terme de scène artistique, considérée comme des espaces codifiés par des règles et conventions¹⁵⁹, il est certain que ces artistes et leurs publics auraient échappé parce qu'ils ne se rencontrent pas dans des lieux de l'art, mais dans des espaces publics (une rue, une plage, une place, etc.), et parce que les relations esthétiques qu'ils engagent et construisent sont différentes et articulés autour d'attentes, de motivations, de critères qui ne sont pas ceux en vigueur dans les mondes de l'art. Pour reprendre l'analyse de J.- M. Leveratto¹⁶⁰, l'analyse en terme de monde de l'art, si elle a permis de sortir d'une approche de la valeur artistique réduite au génie de l'artiste, elle doit aujourd'hui être dépassée parce qu'elle ne permet

¹⁵⁹ En références aux *Mondes de l'art* de H. S. Becker, *op. cit.*

¹⁶⁰ *La Mesure de l'art*, J.-M. Leveratto, *op. cit.*, p. 173 et suivantes.

toutefois pas d'aborder certains artistes et certaines formes artistiques « hors normes », en marge des mondes de l'art. L'analyse en terme de monde de l'art suppose l'existence d'une organisation collective, où les valeurs sont reconnues et partagées. S'il y a bien une organisation collective autour des actions artistiques urbaines étudiées, des valeurs communes entre ces artistes et leurs publics, elles réfèrent aux mondes de la vie quotidienne, plus qu'aux mondes de l'art. Les relations esthétiques qui se tissent sont en marge des mondes de l'art, élaborées dans un espace public partagé et accessible à tous. Leurs références communes, l'intérêt et l'attention portés sur les créations sont autres qu'artistiques, ce qui n'empêche pas l'œuvre parallèlement de « fonctionner normalement » pour des publics amateurs et suivant des critères propres à l'art contemporain. Avec les citoyens et l'art dans l'espace urbain on retrouve l'un des principes fondateurs du programme de l'esthétique de la réception de H. R. Jauss pour qui : « L'expérience esthétique est amputée de sa fonction sociale primaire précisément si la relation du public à l'œuvre reste enfermée dans le cercle vicieux qui renvoie de l'expérience de l'œuvre à l'expérience de soi et inversement, si elle ne s'ouvre pas sur cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau de l'identification spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire¹⁶¹. »

Et, si les expériences réceptives et esthétiques se déclinent sous de multiples formes et que « ces situations semblent être très diverses [...] cette diversité n'est que de surface. Elle recouvre une attitude ou, mieux, une activité mentale qui demeure la même. En effet, toutes ces situations partagent deux

¹⁶¹ Jauss H. R. , *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p.147

caractéristiques qui, prises ensemble, permettent de délimiter la spécificité de la conduite esthétique. [...] Le premier trait distinctif de l'expérience esthétique réside donc dans le fait qu'il s'agit d'une expérience cognitive. [...] Le trait commun nous livre les conditions spécifiques que l'activité de discernement doit remplir pour être de nature esthétique [...], l'activité de discernement est chargée affectivement, au sens où elle est valorisée pour la satisfaction qu'elle est capable de provoquer [...]. Il faut ajouter que l'appréciation peut bien entendu aussi être négative, c'est-à-dire qu'il peut s'agir d'une expérience de "dissatisfaction", de déplaisir¹⁶². »

Ce sont des expériences esthétiques et ordinaire, pas dans le sens de banale ou commune, mais dans le sens accessibles à tout un chacun, à l'individu ordinaire, avec en filigrane ce « souci de rendre justice à de petits plaisirs, injustement méprisés parce qu'ils sont associés à de petites gens, qui ne sont ni des savants ni des puissants¹⁶³ », et la volonté de « prendre au sérieux les catégories et critères de jugement de la qualité artistique d'une œuvre mobilisés par les spectateurs ordinaires¹⁶⁴ ».

Rejoignant la thèse de Gianni Vattimo qui reconnaît la pluralité des expériences esthétiques (corrélée à une pluralité de communauté), ces actions artistiques urbaines sont une illustration du passage de l'utopie à l'hétérotopie¹⁶⁵, et si l'on est parfois bien loin des « beaux-arts » et de l'attitude contemplative et déférente face aux chefs d'œuvre, ces actions artistiques urbaines n'en existent pas moins. À défaut de se

¹⁶² « La conduite esthétique comme fait anthropologique », *op. cit.*, p. 784.

¹⁶³ Leveratto J.-M., *La Mesure de l'art*, *op. cit.*

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 403.

¹⁶⁵ Vattimo G., *La Société transparente*, *op. cit.*

poser la question de leur légitimité on peut simplement choisir de les observer et de les étudier afin de mettre au jour les effets qu'elles produisent, les expériences qu'elles permettent aux citoyens de vivre.

Conclusion

In fine, à travers ce travail, il ne s'agit pas tant d'observer le passage d'une esthétique à une autre, mais plutôt d'observer la coexistence de plusieurs dimensions esthétiques, le croisement d'attentes et de motivations différentes parce qu'articulées autour de réalités diverses, et d'analyser l'émergence de relations esthétiques différentes par nature et pas seulement par rapport à celles plus conformes des mondes de l'art, de les étudier en elles-mêmes et non seulement par comparaison¹⁶⁶.

Les expériences esthétiques des citoyens ne sont pas identiques à celles des publics experts qui reconnaîtront une création d'art contemporain et sauront la situer dans une histoire des œuvres et de l'art, elles nous montrent autre chose, et nous donnent des clés de lecture sur leur vie, leur manière de vivre la ville. Leurs

¹⁶⁶ Dans les enquêtes, d'une manière générale, c'est la comparaison/hiéarchisation qui prévaut, un exemple caractéristique de ce type d'approche se trouve dans *Un art moyen* de Pierre Bourdieu (Paris, Minuit, 1978). Dans cette enquête, les expériences esthétiques liées à la pratique photographique sont évaluées pour chaque classe sociale au regard de l'expérience esthétique (idéale et artistique) des cadres supérieurs. Au fur et à mesure que l'on descend dans l'échelle sociale, l'expérience esthétique de la photographie est amputée des qualités artistiques qui la déterminent pour les cadres supérieurs, elle devient selon Pierre Bourdieu fonctionnelle, utilitaire. Si cette enquête répond, et de manière très intéressante, à la question de savoir comment les différentes classes sociales se répartissent en regard d'une pratique idéal-typique de la photographie, en revanche elle évince la question de l'existence d'autres esthétiques, et n'envisage pas que les photographies des classes populaires puissent être révélatrices et porteuses de leur propre registre esthétique, ce que montre en revanche Richard Hoggart dans *La Culture du pauvre* (*op. cit.*) même s'il n'aborde pas directement la pratique mais plutôt la valeur décorative et symbolique de la photographie.

expériences esthétiques sont plus proches de l'expérience « simplement sociale¹⁶⁷ », que de l'expérience de l'art. Leur expérience est valorisée et valorisante du fait de la résonance affective et subjective qu'elle suscite, et parfois de la surprise pour eux d'être considérés comme un public à part entière, auquel les artistes ont choisi de s'adresser. C'est cette idée d'échange et de rencontre et sa dimension symbolique qui suscite leur attention, plutôt que la dimension artistique et le statut d'œuvre d'art contemporain de ces créations.

On observe un croisement des réalités (celle de la vie quotidienne, de l'art, de l'espace urbain) : les artistes, se jouent des frontières entre nos différents mondes et leurs créations se jouent des frontières entre les disciplines. Habituellement la réalité sociale de l'art – le monde de l'art – se distingue de la réalité de la vie quotidienne, et constitue une réalité spécifique au même titre que le monde scientifique, le monde de l'imaginaire. Il y aurait, pour reprendre la terminologie de Vattimo, « la société historico-réelle », qui s'apparente au monde de la vie quotidienne décrit par Schütz, et parallèlement les autres réalités, dont celle du monde de l'art. Pour Schütz, « tous ces mondes – le monde des rêves, des images, de l'imagination, particulièrement le monde de l'art, le monde de l'expérience religieuse, le monde de la contemplation scientifique, le monde du jeu de l'enfant et le monde de la folie » sont des « provinces limitées de signification¹⁶⁸ » ; chaque province, par conséquent

¹⁶⁷ Il est certain qu'une expérience esthétique est par nature sociale, de même pour une expérience artistique, je cherche ici à distinguer les expériences possibles face à ces créations.

¹⁶⁸ La note que Schütz ajoutait pour expliciter ce concept précisait : « Un mot de mise en garde est nécessaire. Le concept de provinces limitées de signification n'implique aucune connotation statique », et nous ajoutons : aucune connotation péjorative ; « limité »

celle de l'art, manifeste un style cognitif particulier. La perception de la qualité artistique d'un objet implique la mise entre parenthèses de certains présupposés et l'adhésion à d'autres. Sur la scène de l'art, on convient qu'il y a un ensemble de présupposés reconnues et communes aux amateurs, alors que sur la scène urbaine on observe une multiplicité des présupposées, chacun puise où bon lui semble pour donner du sens à ce qu'il voit et trouver des motifs d'attention : « Les frontières du groupe sont délimitées par des phénomènes symboliques tels que normes et valeurs communes qu'interprète chaque membre individuel du groupe, et dans chaque acte d'interprétation¹⁶⁹ ». Comme les amateurs forment des groupes (il y a ceux qui aiment particulièrement l'art conceptuel, ceux qui sont férus d'art brut, etc.), les citoyens eux aussi composent des groupes qui se distinguent les uns des autres par des attentes, des attitudes et des profils différents. Comment les identifier et les répertorier, c'est un des axes à poursuivre à l'issue de cette recherche.

Tous les publics partagent ainsi un fonds commun de connaissances et d'expériences de l'art, de valeurs et de normes, mais chaque groupe définit en parallèle son propre fonds commun qui diffère de celui des autres groupes. En ce sens la connaissance de l'art est distribuée socialement et « ce n'est pas seulement ce qu'un individu sait qui diffère de ce que sait son voisin, mais aussi comment les deux savent les mêmes faits. La connaissance a divers degrés de clarté, de distinction, de précision, de familiarité¹⁷⁰ ». Les expériences esthétiques sont

nous renvoie à la notion de frontière, d'espace spécifique et non à celle d'inférieur ou de restrictif.

¹⁶⁹ G. H. Cooley, cité par De Queiroz J.-M., Ziolkovski M., *L'Interactionnisme symbolique*, Rennes, Pur, Didact, Sociologie, 1994, p. 18.

¹⁷⁰ Schütz A., *Le Chercheur et le quotidien*, op. cit., p. 20.

nécessairement à l'image de cette pluralité, à laquelle il faut ajouter ce qui est proprement subjectif, qui relève de l'histoire et de la sensibilité personnelle de chacun. Envisagés sous cet angle, les publics de l'art, et notamment lorsque l'art est présenté dans l'espace urbain, se positionnent différemment et s'approprient différemment les créations qui leur sont proposées, parce qu'ils se réfèrent et construisent leurs expériences réceptives en référence à des sphères distinctes : « Chacun de nous en mûrissant, restreint ses horizons, se spécialise, se clôt dans une sphère déterminée d'affection, d'intérêts et de connaissance », dans ce cadre « l'expérience esthétique nous fait vivre d'autres mondes possibles et nous montre par-là même la contingence, la relativité, le caractère non-définitif du monde "réel" qui nous enserme¹⁷¹. »

Les discours pessimistes sur les différends entre artistes et publics, discours qui ont alimenté la crise de l'art, qui ont attiré l'attention des sociologues et qui constituent l'arrière plan de toute politique de démocratisation, sont dès lors quelque peu à tempérer. S'il est vrai que les habitants du Panier, les jeunes de la cité Bassens, les passants, etc., sont « public¹⁷² » d'un artiste et parfois même seulement d'une œuvre, et non de tout ou partie de la création contemporaine, les expériences esthétiques qu'ils vivent en sont bien, même si elles ne sont pas toujours telles qu'on se les représente (c'est-à-dire en adéquation à un modèle idéal-typique de réception, en général celui de l'amateur, du connaisseur), et bien qu'elles s'articulent autour de registres esthétiques différents de ceux des mondes de l'art.

¹⁷¹ Vattimo G., *La Société transparente*, op. cit., p. 20.

¹⁷² Suivant ce qui vient d'être dit, le concept de « public » peut alors paraître inapproprié, en ce qu'il sous-entend une pratique culturelle identifiée comme telle ce qui n'est pas toujours le cas dans les cas observés.

Différentes et originales, les modalités d'appropriation mises en œuvre par les citoyens et les effets esthétiques n'en existent pas moins. Associer systématiquement l'esthétique et l'artistique face aux actions artistiques urbaines conduit à laisser en suspens, en arrière-plan, la question de l'existence d'autres registres esthétiques. L'émergence de ces modalités de rencontre différentes entre artistes et publics, ne signale d'ailleurs pas l'absence d'expériences esthétiques plus conformes à celles que l'on observe dans les mondes de l'art et n'exclut pas la présence de publics d'amateurs et de connaisseurs. Il n'y a pas annulation d'une esthétique au profit d'une autre, mais simplement coexistence de plusieurs modalités d'appropriation des mêmes « objets » et coexistence de différentes relations esthétiques. Le registre de référence, la nature des attentes, le type de l'intérêt et les formes de l'attention varient selon les publics en présence et chacun, profane ou amateur, révèle à travers des formes d'attention et des attitudes différentes son point de vue esthétique. Au leitmotiv « le public de l'art contemporain est extrêmement réduit », on peut alors opposer qu'il est certes réduit, mais extrêmement diversifié dans l'espace urbain et que les publics se trouvent parfois là où on ne les attend pas.

Les actions artistiques urbaines étudiées qui pour certaines semblent incongrues ou farfelues, pour d'autres ésotériques et intellectuelles, ont en tout état de cause attiré l'attention et fait l'objet de nombreux articles dans la presse culturelle et quotidienne locale. Réussies au vu des intentions de l'artiste, réussies aux yeux des citoyens qui y ont pris part, elles ne seront pas toujours reconnues et médiatisées par les experts comme des œuvres d'art contemporain. Face à cela deux attitudes sont possibles, chercher à comprendre et évaluer ce qui est art et ce qui fait « l'artistique » de telle proposition et non de telle autre, ou alors comme je l'ai fait il est possible de laisser cette question

de côté et de prendre au sérieux des formes de création parfois déroutantes, prendre le risque de travailler sur des « petits objets », de parler d'artistes et d'œuvres qui n'intégreront peut-être jamais le panthéon des chefs-d'œuvre, mais qui n'en existent pas moins dans un espace et un temps différents de celui de l'histoire de l'art, celui de l'histoire sociale. À défaut de souscrire au relativisme culturel, si l'on accepte ce pluralisme formel et esthétique et que l'on explore les nouvelles formes de médiations entre les artistes et les publics dans des espaces spatiaux et sociaux différents des lieux de l'art, par exemple l'espace urbain, il n'est pas seulement question d'art et de réception dans l'analyse, mais de vie quotidienne et d'interactions sociales au sens sociologique. Les productions artistiques de ces artsites, en marge des grands discours, en marge de certaines dérives politiques et de l'indifférence à l'égard de certaines catégories de la population, posent des questions d'ordre artistique, esthétique, et aussi social. Certains s'interrogent : « Mais est-ce là spécifiquement de l'art ou cela relève-t-il plus généralement de la culture¹⁷³ ? ; « Géopolitique et éthique, le projet est-il encore artistique¹⁷⁴ ? » ; les artistes ne se transforment-ils pas en animateurs culturels ? Ces questions conduisent vers une réflexion plus large sur la distinction artistique/esthétique, que l'on aime ou que l'on n'aime pas ce type de créations artistiques urbaines, qu'on leur reconnaisse ou non la valeur d'art, le fait est qu'elles suscitent des réactions diversifiées et interpellent des publics différents pour des motifs non moins différents. Les artistes à travers leur production s'efforcent « d'effectuer de modestes branchements,

¹⁷³ Annie Chèvrefils Desbiolles, chargée de mission pour l'art contemporain à l'Office municipal de la culture, critique pour *Art Press*, catalogue DCPM, p. 33.

¹⁷⁴ Tiberghien G. A., *Art, nature, paysage*, Arles, *op. cit.*, p. 189.

d'ouvrir quelques passages obstrués, de mettre en contact des niveaux de réalité tenus éloignés les uns des autres¹⁷⁵ », l'art contemporain « s'insère dans le tissu social plus qu'il ne s'en inspire¹⁷⁶ ».

La production de cette étude constitue un premier travail d'organisation des matériaux recueillis et de synthèse des observations. Il répond à un certain nombre des questions posées dans le projet déposé en 2000 mais dans un même temps il en amène d'autres. Le parti-parti de départ, et le choix d'observer et d'analyser « un artiste/une œuvre » a permis de produire une analyse comparative et de faire émerger des points de convergence entre des œuvres formellement très différentes et entre des artistes eux aussi très différents, de repérer des catégories de publics différentes, des rapports à l'art eux aussi diversifiés. Cette étude a cherché à décrire et réfléchir sur ces rencontres qu'occasionnent les actions artistiques urbaines dans le domaine des arts visuels, il s'agissait de théoriser et conceptualiser ce le rapport entre artistes, ville et citoyens : « Or, qu'est-ce que théoriser ? C'est dégager le sens d'un événement, c'est lier dans un schéma explicatif divers éléments d'une situation, c'est renouveler la compréhension d'un phénomène en le mettant différemment en lumière. En fait, théoriser, ce n'est pas, à strictement parler, faire cela, c'est d'abord aller vers cela ; la théorisation est, de façon essentielle, beaucoup plus un processus qu'un résultat¹⁷⁷. » À l'issue de cette recherche, ce sont dès lors d'autres axes d'analyses qui doivent être approfondis : le premier de ces axes doit s'attacher à produire une grille de lecture, à construire un modèle

¹⁷⁵ Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, op. cit., p.8.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷⁷ Paillé P., « L'analyse par théorisation ancrée », *Cahiers de recherches sociologiques*, n° 23, 1994, p. 149.

d'analyse qui permettent dans un même temps d'aborder la diversité et l'hétérogénéité des publics et la diversité de leurs expériences esthétiques ; le second axe engage l'analyse vers l'approfondissement de certains points et problématiques.

Dans la continuité de mes travaux sur la question des publics des arts visuels contemporains, ce sont de nouvelles pistes de recherches qui émergent et qui ne renvoient pas seulement au monde de l'art, aux arts visuels contemporains, à ses évolutions et mutations récentes, mais intègre d'autres dimensions et enjeux, liés à la ville, à la « citoyenneté¹⁷⁸ », au social. Cet état de fait appelle une approche « ouverte », « exploratoire », à la croisée de l'esthétique, de la sociologie et de l'ethnologie, et qui remette en cause l'idée selon laquelle l'art (plus souvent symboliquement que réellement d'ailleurs) est inaccessible et hermétique à qui ne dispose pas du « bagage » intellectuel, esthétique et culturel nécessaire à sa compréhension, idée qui implique effectivement – et pour revenir au problème évoqué à plusieurs reprises – une forme de mépris puisque qu'elle suppose que tous les individus ne sont pas aptes à apprécier l'art à sa juste valeur parce que les moyens (financiers, culturels, intellectuels, etc.) dont ils disposent ne le leur permettent pas. Assigner au public des amateurs et à leur pratique cultivée une fonction de référent dans les enquêtes sur les publics de l'art, conduit à hiérarchiser les publics et leurs pratiques, à ne pas « prendre au sérieux les catégories et critères de jugement

¹⁷⁸ Terme emprunté à Jean Métral, dans *Cultures en ville ou De l'art et du citoyen*, op. cit., p.11-12 : « J'appelle citoyenneté la capacité qu'a le citoyen de circuler entre ces mondes, de se sentir chez lui, au moins en capacité de dialogue et d'échange avec une pluralité des mondes ».

de la qualité artistique d'une œuvre mobilisés par les spectateurs ordinaires¹⁷⁹ », alors même que les artistes cherchent à les interpeller et créent les conditions d'émergence de nouvelles pratiques, d'un autre rapport à l'art. Comprendre ces nouvelles formes du rapport à l'art implique de sortir des catégorisations des publics prédéfinies¹⁸⁰ pour observer *in situ* le rapport que des groupes sociaux réels et tels qu'ils sont constitués dans la vie sociale construisent avec l'art et les artistes de leur temps.

¹⁷⁹ *La Mesure de l'art*, J.-M. Leveratto, Paris, La Dispute, 2000, p. 403.

¹⁸⁰ Par catégorisation prédéfinies j'entends : la catégorisation des publics selon des critères sociodémographiques et socioprofessionnels, suivant l'intensité de la pratique, etc.

Sites Internet

Les sites Internet mentionnés en notes de bas de page étaient tous actifs à la date de dépôt du manuscrit chez l'imprimeur (décembre 2006).

Illustrations

Les photos et documents qui illustrent le texte sont issus de la documentation fournie par les artistes ou ont été pris sur les sites Internet cités en notes de bas de page.

Bibliographie

- Aguilar Y., *Un art de fonctionnaires, le 1 %*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1998.
- Augoyard J.-F., « L'action artistique dans l'espace urbain », dans *Cultures en ville ou De l'art et du citoyen*, coordonné par Jean Métral, La Tour-d'Aigues, éditions de l'Aube, 2000.
- Becker H. S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- Becker H. S., *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Belting H., *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- Berger P., Luckman T., *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.
- Blin T., *Phénoménologie et sociologie compréhensive*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Bonillon J.-L. (sous la direction de), *Marseille, ville et port*, Marseille, éditions Parenthèses.
- Bourdieu P. (sous la direction de), *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1981.
- Bourdieu P., Chamboredon J.-C., Passeron J.-C., *Le Métier de sociologue*, Paris, Mouton, 1968.
- Bourdieu P., Darbel A., *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, 1985.

- Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du réel, 2001.
- Caune J., *Pour une éthique de la médiation*, Grenoble, Pug, 1999.
- Cauquelin A., *L'Art contemporain*, Paris, PUF, Que sais-je ?, n° 2671, 1994.
- Cauquelin A., *Les Théories de l'art*, Paris, PUF, Que sais-je ?, n° 3353, 1998.
- Cauquelin A., *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, La couleur des idées, 1996.
- Château de Servières 1998, Marseille, 1998.
- Collectif, « Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ? », *Hermès*, n° 20, CNRS éditions, 1996.
- Cultures en ville ou De l'art et du citoyen*, coordonné par Jean Métral, La Tour-d'Aigues, éditions de l'Aube, 2000.
- Depraz N., « L'ethnologue, un phénoménologue qui s'ignore », *Genèses*, n° 10, 1993, p. 108-123.
- Domino C., *À ciel ouvert*, Paris, éditions Scala, 1999
- Donnat O., Cogneau D., *Les Pratiques culturelles des Français (1973-1989)*, Paris, La Documentation française, 1990.
- Donnat O., *Les Pratiques culturelles des Français*, enquête 1997, La Documentation française, 1997.
- Ducret A., « La contemporanéité, un projet inachevé ? », dans *Art et contemporanéité* (sous la direction de Majastre J.-O. et Pessin A.), Bruxelles, La Lettre volée, 1992, p.15-29.
- Ducret A., « L'utopique et l'hétérotopique, de l'art minimal au land art », *Recherches sociologiques*, vol. 19, n° 2-3, 1988, p. 239-255.
- Ducret A., « Œuvres d'art et sens commun, l'apport de Levi Strauss », dans *Art et Société*, Centurion, 1981, p. 89-99.
- Eco U., *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, Points, 1977.
- Elster J., « Conventions, créativité, originalité », *Espaces Temps*, n° 55-56, 1994, p. 18-29.

Elster J., *Le Laboureur et ses enfants, deux essais sur les limites de la rationalité*, Paris, Minuit, 1986.

Esthétique et poétique (sous la direction de G. Genette), Paris, Points Essais, n° 249, 1992.

Gamboni D., « L'iconoclasme contemporain, le "goût vulgaire" et le "non-public" », dans *Sociologie de l'art* (sous la direction de R. Moulin), Paris, La Documentation française, 1986, p. 285-295.

Girel S., « Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception », à paraître dans les actes du colloque *Les non-publics de l'art*, L'Harmattan, 2002.

Girel S., « Évolutions et mutations des expériences réceptives dans les arts visuels contemporains : sur quelques affaires marseillaises », *Sociologie de l'art*, n° 13, 2000, p. 71-88.

Girel S., *La Réception des arts visuels contemporains dans les années 90. Les lieux de diffusion de l'art à Marseille et leurs publics*, thèse sous la direction d'Emmanuel Pedler, École des hautes études en sciences sociales, Marseille, 2000

Goffman E., *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973.

Goffman E., *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1988.

Golberg, *Performances, l'art en action*, Thames & Hudson, 1999.

Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, Paris, éditions de l'Ensba, 2001.

Hannerz U., *Explorer la ville*, Paris, Minuit, 1996.

Heinich N., « La sociologie et les publics de l'art », dans *Sociologie de l'art* (sous la direction de R. Moulin), Paris, La Documentation française, 1985, p. 267-278.

Heinich N., *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

- Heinich N., *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
- Hoggart R., *La Culture du pauvre*, Paris, Minuit, 1986.
- Jauss H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Tel, 1990.
- Jeudy H.-P., *Les usages sociaux de l'art*, Paris, Circé, 1999.
- Jeudy H.-P., *Mémoire du social*, Paris, PUF, 1986.
- Joseph I., *E. Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF, 1998.
- L'Art contemporain en question*, cycle de conférences, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994.
- L'Art de la recherche. Essai en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation française, 1994.
- La fabrique des héros*, sous la direction de Pierre Centlivres, Daniel Fabre, Françoise Zonabend, Paris, Maison des Sciences de l'homme, Cahiers d'ethnologie de la France, n° 12, 1998.
- Lagnier S., *Sculpture et espace urbain en France*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Lahire B., *L'Homme pluriel*, Paris, Nathan, 2001.
- Laplantine F., *La Description ethnographique*, Paris, Nathan Université, n° 119, 1996.
- Le Strat P. N., *Mutations des activités artistiques et intellectuelles*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Leveratto J.-M., *La Mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000.
- Menger P.-M., « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique. », *Annales*, n° 6, novembre-décembre 1993, p. 1565-1600.
- Michaud Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
- Michaud Y., *L'Art contemporain*, Paris, La Documentation française, n° 8004, 1998.
- Michaud Y., *La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1998.

- Poche B., « Socialité et création artistique », *Recherches sociologiques*, volume 19, n° 2-3, 1988, p. 257-272.
- Poche B., « Tout art est local », *Espaces et Sociétés*, n° 69, 1992, p. 55-75.
- Poche B., *L'Espace fragmenté*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Queiroz J.-M. de, Ziolkovski M., *L'Interactionnisme symbolique*, Rennes, PUR, Didact, Sociologie, 1994.
- Raffestin C., « Autour de la fonction sociale de la frontière », *Espaces et Sociétés*, n° 68, 1992, p. 157-210.
- Roncayolo M., *Marseille, les territoires du temps*, Paris, Éditions locales de France, 1996.
- Sauvage A., Lemoine A., *Réception de l'art public urbain*, Rennes, éditions de l'Université, 1994.
- Schaeffer J.-M., « La conduite esthétique comme fait anthropologique », dans *Qu'est-ce que la culture*, Université de tous les savoirs, sous la direction de Yves Michaud, vol. 6, Paris, éditions Odile Jacob, 2001, p. 781-796.
- Ardenne Paul, *Art, l'âge contemporain*, Paris, éditions du regard, 1997.
- Schütz A., *Éléments de sociologie phénoménologique*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 1998.
- Schütz A., *Le Chercheur et le quotidien*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.
- Shusterman R., *L'Art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991.
- Sociologie de l'art* (sous la direction de R. Moulin), Paris, La Documentation française, 1985.
- Strauss A., *La Trame de la négociation, Sociologie qualitative et interactionniste*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 1992.
- Tiberghien G. A., *Art, nature, paysage*, Arles, Actes Sud, 2001.
- Vattimo G., *La Société transparente*, Paris, Désclée de Brouwer, 1990.
- Veron É. et Levasseur M., *Ethnographie de l'exposition*, Paris, Bibliothèque publique du Centre Georges-Pompidou, 1989.

Quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain. Des interventions d'artistes à Marseille (1994-2001) - Sylvia Girel

Watson R., « Ethnologie et anthropologie de la communication », Leçon inaugurale, Chaire Franqui au titre Étranger, Domaine des Sciences humaines, Liège, 1996.

Résumé

Cette recherche, conduite à Marseille, propose d'explorer la manière dont les artistes utilisent l'espace urbain (comme source d'inspiration ou terrain d'investigation), et en parallèle la manière dont les citoyens perçoivent et reçoivent (ou non) leurs créations. L'approche croise des données issues de la sociologie de l'art et de la ville, et repose sur un travail de terrain et des études de cas. L'enquête montre qu'exposer dans l'espace urbain, hors d'un cadre légitime et légitimant (le monde de l'art), fait parfois de l'artiste un « hors la loi » et confère souvent une tonalité subversive, une dimension politique et/ou une logique de résistance à ses interventions. L'enquête montre par ailleurs un phénomène de diversification des publics, la pluralité des expériences esthétiques possibles face à certaines formes de création, ce qui amène à s'interroger sur la réception de l'art contemporain aujourd'hui dès lors qu'elle s'intéresse à des publics différents de ceux habituellement étudiés.